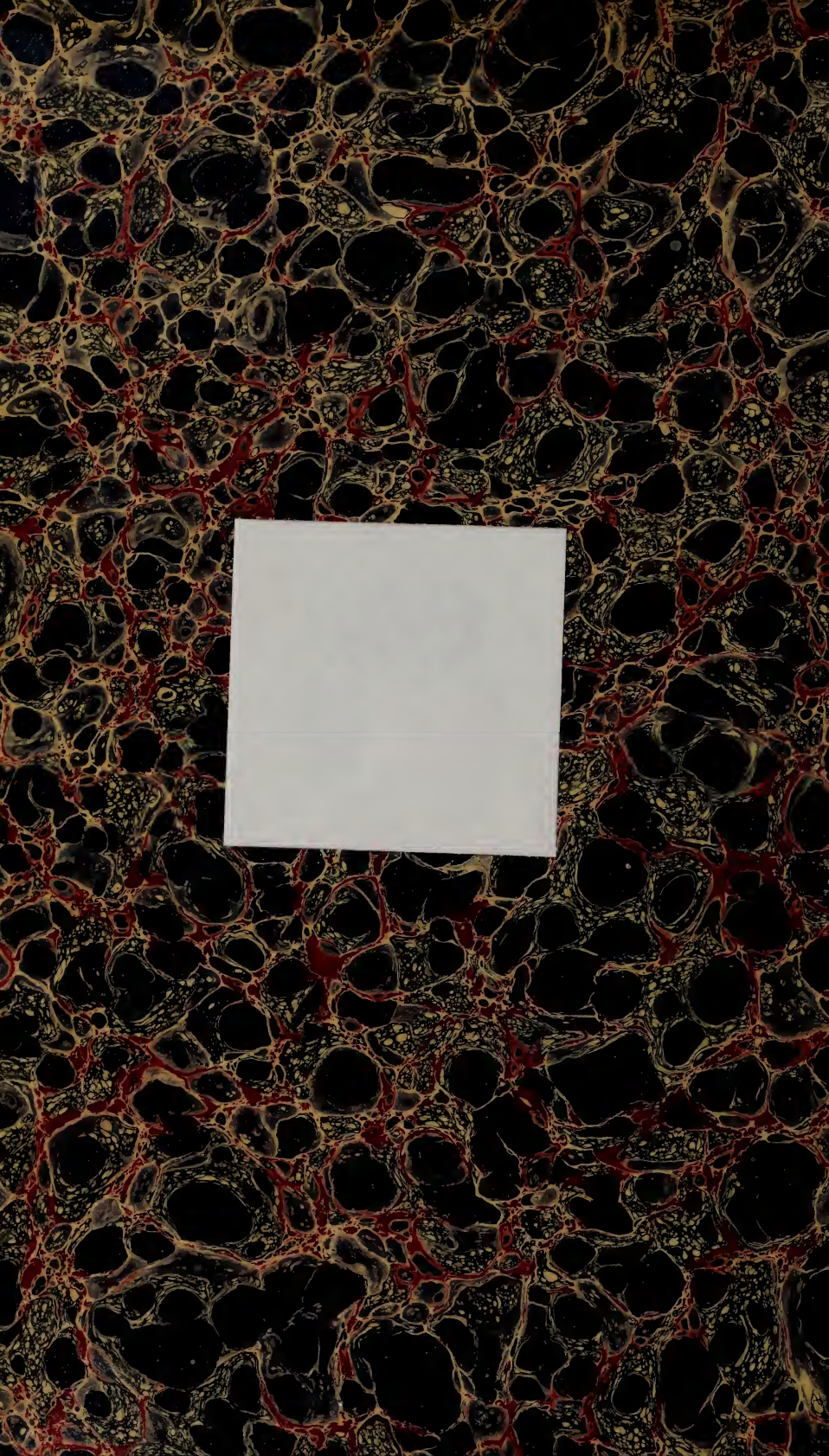


10 K
50.
W. E. DUITS,
LONDON AMSTERDAM

RAFFAEL UND MICHELANGELO.

ERSTER BAND.

BIS ZUM TODE JULIUS II.

RAFFAEL

UND

MICHELANGELO

VON

ANTON SPRINGER.

MIT ILLUSTRATIONEN.

ZWEITE VERBESSERTE AUFLAGE.

ERSTER BAND.

BIS ZUM TODE JULIUS II.

LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1883.

50

Alle Rechte vorbehalten.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.
Papier von Ferd. Flinsch in Leipzig.

Vorrede zur erſten Auflage.

Auch die Wiſſenſchaft liebt zuweilen zu träumen und begehrt von Zeit zu Zeit die Hilfe der befreundeten Phantaſie für die Bilder, in welchen ſie die von ihr geahnte Welt ſchildert oder mit lockenden Zügen die eigene wünſchenswerthe Geſtalt zeichnet. Groſsartige Träume der Naturwiſſenſchaft ergänzen die wache Erkenntniſs und gewähren freigebig, was dieſe vielfach verſagt. Sie laſſen in unendliche Tiefen der geſchaffenen Welt blicken und erzählen uns von dem Grunde der Dinge und dem Ziele des Daſeins. Einen ſo kühnen Aufſchwung wagt die hiſtoriſche Phantaſie nicht. Seitdem Naturforſcher mit Vorliebe philoſophiren, werben Hiſtoriker deſto eifriger um den Ruhm exacter Forſchung. Doch verzichtet die hiſtoriſche Wiſſenſchaft deſshalb nicht vollſtändig auf das Entwerfen von Phantaſiebildern: nur wählt ſie zum Gegenſtande derſelben ihr eigenes ideales Weſen. Sie träumt von künftigen Zeiten, in welchen alle Mühſal erwägender kritiſcher Forſchung beendigt, jeder wichtige Zweifel gelöſt, jede Ungewiſsheit über das vergangene Leben gehoben ſein wird. Die Erzählung umkleidet dann ein reizender naiver Schein, die Ereigniſſe werden einfach, klar und durchſichtig, ſo wie ſich dieſelben entwickelt haben müſſen, geſchildert, die ganze Wahrheit, von keinen kritiſchen Grübeleien belaſtet, lebendig, in verklärter Form, mit dramatiſcher Wirkung ausgeſprochen. Dieſes Ideal der Geſchichtsſchreibung, ihren Anfängen nicht unähnlich, nur daſs jetzt mit künſtleriſchen Mitteln erreicht wird, was damals in unmittelbar naiver Weiſe geſchah, ſteht noch in weiter Ferne. Die richtige Feſtſtellung des Inhaltes, die kritiſche Forſchung nehmen gegenwärtig die Kräfte des Hiſtorikers vorwiegend in Anſpruch. Auch in dieſer Schrift muſste kritiſchen Erörterungen noch ein weiter Raum gegönnt werden, in der ſtillen Hoffnung, daſs ſie wenigſtens in einzelnen Fällen zu einer ſicheren Entſcheidung führten und ſpäteren Schriftſtellern ihre Wiederholung erſpart bleibt.

Verwehren innere ſachliche Gründe, das Ideal einer hiſtoriſchen Erzählung ſchon jetzt rein zu verkörpern, ſo ſtellen ſich äuſsere Rückſichten dem beſonderen Ziele hemmend in den Weg, welches allen Künſtlerbiographen vorſchwebt, namentlich aber von dem Biographen Raffael's verfolgt werden ſoll. Wie ganz anders hell wird vielleicht ſchon dem nächſten Geſchlechte Raffael's künſtleriſche Perſönlichkeit entgegentreten! Nicht das Wort wie jetzt, ſondern das Bild wird bei ſeiner Schilderung die Hauptrolle ſpielen, den illuſtrirten Text ein Bilderatlas mit begleitendem Texte erſetzen. Wäre es möglich geweſen, zunächſt für jeden Abſchnitt in Raffael's Entwickelung alle freien Studien, welche ſeine Richtung und ſeine Ziele offenbaren, zuſammenzuſtellen, ſodann die in die rechte Reihe und Ordnung gebrachten Werke ſtets in ihrem organiſchen Wachsthum von der erſten flüchtigen Skizze bis zur Vollendung vor die Augen zu bringen, wie viel reicher und tiefer würde ſich die Erkenntniſs ſeiner künſtleriſchen Natur geſtalten, wie viel deutlicher der ganze Entwickelungsproceſs erſcheinen! Zur Stunde muſs auf die vollſtändige Durchführung dieſes Planes noch verzichtet werden. Die reproducirenden Künſte und Fertigkeiten haben nach mehreren Seiten hin einen höheren Grad der Ausbildung zu erringen, ehe der Kunſthiſtoriker in ihren Werken den beſten Ausdruck ſeiner Gedanken und die ſicherſte Beſtätigung ſeines Urtheiles findet. Finden wird er ſie einmal. Dafür bürgt der Weg, welchen die Kunſtgeſchichte bisher eingeſchlagen.

Ein Vierteljahrhundert iſt gerade vergangen, ſeitdem ich meine Studien über die groſsen Meiſter Italiens auch Anderen mitzutheilen anfing. Meine erſte öffentliche Vorleſung an der Bonner Univerſität war Raffael gewidmet, ihr folgte bald die monographiſche Schilderung Michelangelo's. Wie dürftig war es damals noch mit dem Anſchauungsapparate beſtellt, wie ſchwierig die Löſung der Aufgabe, die Zuhörer aus dem äſthetiſchen Vorſtellungskreiſe in die hiſtoriſche Gedankenwelt hinüberzuleiten! Die Vorführung der Abbildungen vollendeter Werke, die genaue, auf dem Studium der Originale (nur die Madrider und Petersburger Sammlungen kenne ich auch jetzt noch nicht aus eigener Anſchauung) beruhende Beſchreibung derſelben genügten dazu nicht. Man lernte den Stil, die Frucht der Entwickelung und die zur Fertigkeit ausgebildeten Eigenſchaften des Meiſters kennen, aber nicht die Geſetze begreifen, welche ſeine perſönliche Entwickelung bedingten und der Entſtehung der Einzelwerke vorſtehen. Erſt als der unendlich reiche Schatz von Hand-

zeichnungen und Skizzen, bis dahin in den Sammlungen vergraben und ſchwer zugänglich, durch die Photographie gehoben wurde, konnte die hiſtoriſch-genetiſche Methode nachdrücklich betont und der Kunſtgeſchichte eine tiefere wiſſenſchaftliche Grundlage gegeben werden. Aehnlich wie der Gebrauch des Mikroſkops die äuſserliche Naturbeſchreibung in eine organiſche Naturgeſchichte verwandelte, ſo hat das Heranziehen der Handzeichnungen zum Studium der neueren Kunſtgeſchichte erſt erfüllt, was der Namen verheiſst, und die letztere zu einer wahrhaft hiſtoriſchen Disciplin erhoben.

Die Frage, aus welchen Gründen die wiſſenſchaftliche Ausnützung der Handzeichnungen früher nicht ſtattfand, da dieſe doch nicht in unſeren Tagen entdeckt wurden, iſt leicht beantwortet. Es muſs die Möglichkeit gegeben ſein, die Handzeichnungen in jedem Augenblicke zur Hand zu haben, ſie ſtets vergleichen und unter den verſchiedenſten Geſichtspunkten immer wieder neu ordnen zu können. Dann erſt laſſen ſie ſich für den wiſſenſchaftlichen Dienſt verwenden. Dieſe Möglichkeit gewähren aber erſt die Facſimiledrucke der Photographie. Ein erlauchter Fürſt, gleich hoch ſtehend und unvergeſslich durch ſeine politiſchen Tugenden wie durch ſeine Kunſtliebe und Kunſtpflege, faſste der Erſte den Gedanken, die kunſthiſtoriſchen Studien auf dieſe neuen Hilfsmittel zu gründen und führte ihn in glänzendſter Weiſe aus. Prinz Albert von England lieſs in der Bibliothek zu Windſor das ganze Werk Raffael's in Kupferſtichen und Photographien, wohl geordnet, jedes Gemälde von den dazu gehörigen Skizzen und Studien begleitet, aufſtellen und ſchuf auf dieſe Art ein unvergleichlich treues und vollſtändiges Bild von Raffael's Wirkſamkeit und Entwickelung. Nach dieſem Muſter muſste jeder Kunſthiſtoriker fortan ſich richten, auf dieſem Wege weiter zu ſchreiten verſuchen. So habe ich es lange Jahre in meinen Vorleſungen gethan, und ohne Zagen ſpreche ich jetzt die gleichen Ueberzeugungen auch in literariſcher Form aus. Kein Zweifel, daſs die von mir empfohlene Methode und der von mir eingeſchlagene Weg zum Ziele führen; fraglich kann nur ſein, ob ich auch ſtets den rechten Weg geſehen und dauernd verfolgt habe. Dieſes mögen die Stimmen Berufener entſcheiden.

Leipzig, im Auguſt 1878.

Anton Springer.

Vorrede zur zweiten Auflage.

Die Verbeſſerungen der neuen Auflage beziehen ſich ſowohl auf die äuſsere Form wie auf den inneren Gehalt des Buches. Die Ausgabe in zwei Octavbänden an Stelle des früheren Quartbandes erhöht die Bequemlichkeit des Gebrauches. Mehrere Illuſtrationen wurden zugefügt, um die Entwickelung der beiden Meiſter und das organiſche Wachsthum ihrer Werke dem Leſer noch deutlicher vor die Augen zu führen. Auf die reifen Früchte des in den letzten fünf Jahren beſonders lebhaften Raffaelſtudiums — die Michelangeloforſchung ſcheint vorläufig bei einem Ruhepunkte angelangt zu ſein — wurde natürlich bei der wiederholten Durchſicht des Buches ſorgfältigſte Rückſicht genommen. Die meiſten Veränderungen trafen den kritiſchen Anhang. Die kurzen bibliographiſchen Notizen und Quellenangaben fanden im Texte unter dem Striche Platz, nur die gröſseren Anmerkungen und Excurſe blieben am Schluſſe eines jeden Bandes zuſammengeſtellt.

Von einzelnen Stimmen wurde die Frage aufgeworfen, ob das Zuſammenfaſſen des Lebens und der Thätigkeit Michelangelo's und Raffael's innerlich begründet ſei und nicht auf äuſseren zufälligen Umſtänden beruhe? Schiller ſchrieb einmal an Süvern: »Die Schönheit iſt für ein glückliches Geſchlecht, aber ein unglückliches muſs man erhaben zu rühren ſuchen.« Italien im ſechzehnten Jahrhunderte war Beides, darum beſaſs es Raffael und Michelangelo. Wie das Glück der Renaiſſance nicht von ihrem Unglück zu trennen iſt, ſo laſſen ſich auch die beiden Meiſter nicht ſcheiden. Sie gehören zuſammen, und erſt wenn man ſie gemeinſam betrachtet, erkennt man vollkommen ihre Stellung und Bedeutung in der Geſchichte des italieniſchen Volkes.

Leipzig, 28. März 1883.

Anton Springer.

I.

Michelangelo's Jugend.

Zwei mächtige Geſtalten bewachen den Eingang und Ausgang der florentiner Geſchichte im fünfzehnten Jahrhundert: Coſimo de' Medici und Girolamo Savonarola. In Coſimo de' Medici begrüſsen wir den klugen Geiſt, der den Zauberſpruch errieth und beſaſs, die Renaiſſance in Florenz zu friſchem Leben zu erwecken. Der Zauberſpruch lautete: Bücher, Bauten und Bilder. Der Mönch von San Marco aber, heute Volksherrſcher, morgen Pöbelſpott, träumeriſch von der Welt abgewendet und dennoch eifrigſtes Parteihaupt, bedeutet den Abbruch des alten Florenz, den nahen Verfall ſeiner heiteren Freiheit, ſeiner ſittlichen Kraft, ſeines künſtleriſchen Glanzes. Die Nachwelt hat die Verdienſte des einen, die Schuld des anderen übertrieben. Lange ehe der alte Coſimo zum höchſten Anſehen in der Gemeinde gelangt war, reihte ſich Florenz den mächtigſten Staaten Italiens an, überragte es alle an Reichthum, gewerblichem Fleiſs

und eifriger Pflege der Künſte. Das goldene Zeitalter von Florenz beginnt mit der Wiederkehr der Optimatenherrſchaft unter der Leitung des Maſo Albizzi, nachdem die blutgetaufte demokratiſche Bewegung 1378 vollſtändig geſcheitert war. Coſimo verſtand es nur beſſer als die meiſten Zeitgenoſſen, die idealen Kräfte ſeiner Heimath im Intereſſe der Hausmacht auszunützen und die Förderung des Gemeinwohles mit hohen Zinſen zu Gunſten des Familienruhmes zu belaſten. Solche Klugheit war nicht die Sache Savonarola's. Die herbe Strenge, mit welcher er gegen das tolle Carnevalstreiben, gegen Mummenſchanz und andere Eitelkeiten des Lebens kämpfte, ließ die Meinung aufkommen; als wäre er jeder Lebensfreude, jeder poetiſchen Empfindung abhold. Von der Anklage des Kunſthaſſes muſs der kühne Reformator freigeſprochen werden. Doch bleibt die Thatſache aufrecht, daſs ſeit ſeinem Auftreten der Glanz des alten Florenz zu bleichen beginnt. Die Florentiner glaubten ſich noch eine Zeit lang frei, weil ſie ſich in ſteter Aufregung befanden, aber bereits klopfte das unerbittliche Schickſal an die Pforten, um ſchließlich eine groſse Republik in ein kleines Fürſtenthum zu verwandeln. Im Jahre 1490 legte Domenico Ghirlandajo die letzte Hand an den Frescoſchmuck im Chor der Kirche Sta. Maria Novella, das ſchönſte Werk der florentiner Lokalkunſt. Zum Andenken an dieſes Ereigniſs wurde eine Inſchrift angebracht, welche das Jahr der Vollendung als die Zeit pries, in welcher die herrliche Stadt den Reichthum und Siegesruhm, die Fülle des Friedens und der Künſte in vollſtem Maaſse genieſse. Solches Lob konnte von keinem ſpäteren Jahre mehr behauptet werden. Es ſank der Reichthum, es winkte kein fröhlicher Sieg mehr, es ließ auch die Kraft für groſse künſtleriſche Unternehmungen nach. Den wichtigſten, den unbedingt erſten Schauplatz der italieniſchen Kunſt bildet fortan Rom.

Das Kunſtvermögen Roms iſt jedoch kein ſelbſterworbenes. Rom tritt im Anfange des ſechzehnten Jahrhunderts nur die Erbſchaft an, welche die florentiner Betriebſamkeit angeſammelt hatte. Nach Rom ruft und lockt es unwiderſtehlich alle Künſtler; das römiſche Alterthum flöſst ihnen wohl zunächſt ehrfurchtsvolle Scheu ein, es lähmt aber nicht ihre Kräfte, ſpornt ſie vielmehr zu höchſter Anſtrengung. Sie würden dennoch für die Löſung der neuen, ihnen in Rom auferlegten Aufgaben unzulänglich geblieben ſein, wenn nicht die florentiner Schule ihre Fähigkeiten zur Meiſterſchaft entwickelt hätte. Denn Rom weckte wohl die Begeiſterung und hob den Sinn, aber eine unmittelbare Kunſttradition beſaſs es nicht. Ein Jahrtauſend ſchob ſich zwiſchen die Gegenwart und das von den Künſtlern geprieſene Ideal. Dieſem eine lebensvolle Geſtalt zu verleihen, dazu bot nur die florentiner, von Geſchlecht zu Geſchlecht

ſtetig entwickelte Kunſtübung die rechten Mittel und Wege. So wahrt ſich Florenz ſeinen berechtigten Einflufs auch in der Zeit, in welcher es aufgehört hat, als die Hauptſtadt nationaler Kunſt gerühmt zu werden; erſcheint es nicht mehr als der Mittelpunkt der letzteren, ſo bleibt es dennoch der Ausgangspunkt der römiſchen Kunſtſchöpfungen.

Die hundert Jahre, welche vergangen waren, ſeitdem Brunellesco und Ghiberti im Mitbewerbe um die Bronzethüre des Baptiſteriums ſtanden und Donatello ſeine von Leben ſtrotzenden Geſtalten für Or San Michele und den Dom bildete, hatten wundervolle Früchte getragen. Unter den Händen des Bildhauers gewannen die Figuren Sprache und packenden Ausdruck, ſteigerte ſich der heitere Reiz der Kindernatur, die lockende Schönheit nackter Jünglingskörper, der edle Ernſt kräftiger Männer und würdiger Greiſe zu bisher ungeahnter Wirkung. Die Kenntnifs des menſchlichen Leibes hatte die gröfsten Fortſchritte gemacht, das Verſtändnifs richtiger und gefälliger Gewandung, welche den körperlichen Formen genau folgt, zugleich durch den freien Wurf das Auge erfreut, beinahe die Vollkommenheit erreicht; auch die kühnſte Aufgabe des Bildhauers, il cavallo, das Reiterſtandbild zählte nicht mehr zu den unerreichbaren Zielen. Und wie glänzend bewährte ſich die Erzählungskunſt der florentiner Plaſtiker! Sie mufsten allerdings derſelben die hergebrachten Regeln des Reliefſtils zum Opfer bringen und nachträglich noch nach Jahrhunderten von pedantiſchen Richtern herben Tadel darob erfahren. Welcher unbefangene Kunſtfreund wollte aber es ihnen verargen, wenn ſie im Vollgefühl des Schaffens nur dem einen Ziele, reiches Leben zu ſchildern, nachgehen? Sie haben ſo viel zu erzählen und wiſſen ſo gut und anmuthig zu erzählen und müfsten auf dieſen Vorzug vollſtändig verzichten, zeigten ſie ſich den alten Geſetzen des Reliefſtiles gehorſam. Denn dieſe kennen keinen abgeſtuften Hintergrund, keine Perſpective oder Verkürzungen, überhaupt nicht die Mannigfaltigkeit der Anſichten und ein liebevolles Ausmalen des Kleinen und Einzelnen.

Die florentiniſche Plaſtik des fünfzehnten Jahrhunderts fügte nicht allein auf eigenem Gebiete Fortſchritt zum Fortſchritt, ſie wurde auch der erfolgreiche Lehrer der Malerei. Von den Bildhauern geleitet, unterwarfen die Maler die Einzelgeſtalt der forgfältigſten Prüfung, nicht allein in Bezug auf das rechte Maafs und Verhältnifs, ſondern auch mit Rückſicht auf Rundung, Hebung durch Licht und Schatten, ſchärfere Gliederung der Formen. Die plaſtiſchen Studien genügten den Malern nicht. Um das Gerüſte des menſchlichen Baues zu ergründen, den Erſcheinungen des wirklichen Lebens überhaupt nahe zu kommen und die Fähigkeit ihrer treuen Wiedergabe zu gewinnen, ſcheuten ſie keine Mühe

und Arbeit; ſelbſt die Furcht, durch Einſeitigkeit zu übertreiben und an das Häſsliche zu ſtreifen, ſchreckte ſie nicht ab. Lieber unſchön als unwahr, war der Wahlſpruch einer Reihe hervorragender Maler. So durften die florentiner Künſtler am Ausgange des Jahrhunderts die vollkommene Herrſchaft über die äuſsere Formenwelt behaupten. Und mehr noch als dieſes. Während die einen die materiell-techniſchen Vorgänge bis zur Virtuoſität auszubilden ſuchten, bemühten ſich andere, das Recht der Phantaſie an die maleriſchen Darſtellungen feſtzuhalten, den künſtleriſchen Gehalt der letzteren zu ſteigern. Noch bewahrte der aus der chriſtlichen Vorzeit überlieferte Bilderinhalt ſeinen vollen Werth. Zu den Madonnen blickte andächtiger Sinn empor, aus den bibliſchen und legendariſchen Geſchichten zog noch die erbauliche Lehre ihre Nahrung. Trotzdem hätte den Maler allgemeiner Tadel getroffen, deſſen Anſprüche nicht weiter gegangen wären, als die Frömmigkeit anzuregen. Der Glaube der alten Griechen, das Maafs der höchſten Schönheit gebühre den höchſten Göttern, lebte auch bei den Italienern im fünfzehnten Jahrhunderte und band den Künſtlern die Pflicht ein, bei der Bildung der religiöſen Ideale ihre ſchöpferiſche Kraft zu offenbaren. Liebreiz und Anmuth umſpielt die Geſtalt der Madonna, Luſt und Wonne athmen die Züge des Chriſtkindes, ſo daſs auch die rein menſchliche Empfindung bei dem Anblicke des Bildes erglüht. Den Marterſchilderungen entzieht die milde Phantaſie das Grauenhafte und nimmt formenbegeiſtert von ihnen gerne Anlaſs, der Schönheit nackter Körper zu huldigen. Ausgewählte Geſtalten voll markigen Lebens führen die Thaten aus, von denen die heiligen Bücher erzählen. Den Helden der Handlung, deren ergreifender dramatiſcher Kern dem Auge bloſsgelegt iſt, umſteht kein untergeordneter Haufe müſsiger Figuren; auserleſene Geſtalten, wirkſam gruppirt, begleiten den Vorgang mit beweglicher Spannung, leiten die ſtürmiſche Leidenſchaft der Hauptperſonen in die ruhige Empfindung über und laſſen ſie austönen in menſchlicher Theilnahme. Der Chor der antiken Tragödie iſt in ihnen wirkſam erſtanden. Sonntagsmenſchen, wie ſie uns hier vorgeführt werden, verlangen, daſs auch ihre Umgebung an einen Feiertag des Lebens erinnere. In der That prangen auch die Baulichkeiten des Hintergrundes im feſtlichen Schmucke, es blickt das Auge auf lachende Gefilde, weite fruchtbare Landſchaften, ſchön geſchwungene Berge. Und dennoch, ſo groſsen Genuſs die Werke der Florentiner und der ihnen verwandten Maler auch bieten, ſcheiden wir von ihnen mit der Empfindung, daſs ſie das Höchſte der Kunſt nicht erreicht haben, eine weitere Entwickelung bis zum vollendeten Ideale noch immer als Aufgabe den Künſtlern vorſchwebte. Ihre Werke ſind

nicht frei von einem erdigen Beigeſchmacke. Zufällige Porträtzüge haften noch an den einzelnen Geſtalten. Sie erſcheinen wohl ſchmuck und prächtig, die Frauen anmuthig im Geſichte und zierlich in Geberden, die Männer voll Kraft und Stolz. Sagt uns nicht die mit Vorliebe geſchilderte Frau mit dem Korbe auf dem Kopfe, das Gewand vom Winde an den Leib gedrückt und hinten gebauſcht: Seht, wie ſtattlich die Formen, wie ſchön die Bewegung? Und die Jünglinge, in enganliegende Kleider gepreſst, ſo daſs das Muskelſpiel ſichtbar iſt, die nackten Figuren im Hintergrunde im wirklichen oder im Scheinkampfe begriffen, ſollen ſie nicht die hohe Kunſt des Malers beweiſen? Es iſt alles vortrefflich nach der Natur gearbeitet, es iſt aber nicht die reine ideale Natur; alle wünſchenswerthen Eigenſchaften des Künſtlers zeigen ſich gereift und zur Vollkommenheit entfaltet; nur eine Eigenſchaft wird vermiſst: die ſchöpferiſche Begabung, welche gleich einer elementaren Gewalt wirkt und den von ihr geſchaffenen Geſtalten den Schein nicht allein der Wirklichkeit, ſondern auch der Nothwendigkeit verleiht. Wenn im Angeſicht des Bildes auch nicht der leiſeſte Gedanke auftaucht, daſs es ſich noch anders darſtellen lieſse oder daſs an die Stelle dieſer Perſonen, jener Gruppen ebenſo gut andere treten könnten, wenn aus demſelben eine neue Welt leuchtet, ſo organiſch gefügt, wie die wirkliche Welt, aber frei von allen Zuthaten des Werktagslebens, eine ideale und doch naive Welt, dann erſt ahnt man die höchſte Stufe der Entwickelung erreicht. Als gröſster Künſtler wird aber der Mann begrüſst, deſſen Gedanken ſo mächtig und kräftig ſind, daſs ſie nur in eigenartigen Formen gefaſst werden können, deſſen Herrſchaft über die Formen ſo unbedingt waltet, daſs dieſe auch dann die Lebensfülle bewahren, wenn ſie von der unmittelbaren Natürlichkeit und gewöhnlichen Wahrheit abweichen. Dieſe vollendete Kunſt und dieſe künſtleriſche Meiſterſchaft erblickt nicht eine traumhafte Phantaſie in unerreichbarer Ferne, ſie wurden verkörpert und beſtanden in ihrer ganzen blendenden Herrlichkeit. Raffael und Michelangelo haben dieſen Idealen Leib und Leben gegeben. In Raffael's Werken tritt die Perſon des Künſtlers vollſtändig in den Hintergrund. Man athmet ihre Schönheit ein, man genieſst ſie, aber fragt nicht nach ihrem Urſprunge. Von Ewigkeit ſcheint ihr Beſtand zu zählen. Sie überraſchen uns nicht. Denn jede andere Geſtaltung weiſt der Blick als ganz unmöglich, ja undenkbar zurück. Die höchſte innere Zweckmäſsigkeit offenbart ſich in ihnen verkörpert. Michelangelo's Perſönlichkeit wieder entfaltet eine ſo überwältigende Kraft, daſs die Welt, in welcher er ſich ſpiegelt, als gleichberechtigt mit der wirklich irdiſchen angeſehen und jeder Zweifel an der natürlichen Wahrheit ſeiner Geſtalten

durch die Anſchauung ihres inneren Lebensfeuers gebannt wird. Michelangelo und Raffael haben keine neue Grundrichtung der italieniſchen Kunſt begonnen. Ihre Natur kehrt ungefähr und beiläufig bei einzelnen ihrer Kunſtgenoſſen wieder, ſo daſs ein nothdürftiges Bild ihres Wirkens, eine Ahnung ihrer Ziele auch durch die Erkenntniſs der letzteren gewonnen wird. Perugino, Fra Bartolommeo, Sodoma vereint laſſen Raffael's Weſen errathen, Signorelli erinnert in Einzelheiten an Michelangelo.

Die Spitze der Entwickelung wäre aber abgebrochen, die Sonnenhöhe nicht erreicht, wenn auf Michelangelo's und Raffael's Thaten verzichtet werden müſste. Dieſe beiden Männer ſind es auch, welche die Hauptſtadt der italieniſchen Kunſt von Florenz nach Rom verlegten und damit das Ende aller ſelbſtändigen Lokalſtile herbeiriefen. Sie ſelbſt nahmen aber noch ihren Ausgangspunkt von der florentiner Kunſt. Von Raffael muſs es erſt bewieſen werden, da die gangbare Ueberlieferung auf die umbriſche Herkunft das gröſste Gewicht legt. Wie innig Michelangelo's Kunſt und auch Michelangelo's Leben mit den Schickſalen der florentiner Staatsgemeinde verknüpft iſt, in welche widerſpruchsvolle Lage er wiederholt dadurch gerieth, daſs er dem Hauſe Medici zu Dank verpflichtet war und dennoch das ganze Geſchlecht, die Verderber ſeiner Heimath, haſſen muſste, haben bereits die älteſten Biographen des Meiſters, der Aretiner Giorgio Vaſari, welcher 1550 zum erſten Male ſeines Lehrers Leben beſchrieb, ſowie Ascanio Condivi, der in ſeinem Buche über Michelangelo, 1553, Vaſari's Nachrichten vielfach ergänzte und verbeſſerte, ausführlich erzählt.

Am 6. März 1475, an einem Montag, um die vierte Stunde vor Tagesanbruch wurde in Capreſe, im oberen Tiberthale, dem Lodovico
Anm. 1. di Leonardo Buonarroti Simoni ein Sohn geboren, welcher den Namen Michelangelo empfing. Der Vater verwaltete im Namen der Republik eine Richterſtelle in Capreſe und Chiuſi; nach Ablauf der Amtszeit, welche nur ſechs Monate dauerte, kehrte er wieder nach Florenz, der alten Heimath ſeiner Familie, zurück. Von dem alten Lodovico Buonarroti weiſs die Geſchichte des Sohnes manches zu erzählen. Ein Handwerk, wie er einmal Lorenzo Medici ruhmredig bemerkte, hatte er niemals erlernt; er lebte von dem Ertrage der Güter, welche ihm ſeine Vorfahren hinterlaſſen hatten. Und da dieſe gar geringfügig waren und auch das Amt, welches ihm die Gunſt Lorenzo Medici's verſchafft hatte, eine Zollſchreiberſtelle, wenig eintrug, ſo blieb er zeitlebens dem Sohne zur Laſt. Doch vergaſs er niemals ſeine warme Sorge für des Sohnes Wohl zu

betonen. Die Erinnerung an die Mutter Francesca di Neri war ſchwerlich in Michelangelo lebendig, da ſie bereits zwei Jahre nach ſeiner Geburt (1477) zweiundvierzigjährig (ſie war faſt neun Jahre älter als ihr Gatte geweſen) ſtarb. Von der Stiefmutter, welche ihm der Vater 1485 gab, wird in keinem Briefe, ſo zahlreich ſich dieſelben erhalten haben, Erwähnung gethan. Wahrſcheinlich verſchuldete es Kränklichkeit, daſs nicht die Mutter ſelbſt Michelangelo die erſte Nahrung reichte, dieſer vielmehr einer Steinmetzfrau in Settignano an die Bruſt gelegt wurde; daher er in ſpäteren Jahren ſcherzte, er hätte ſeine Kunſt mit der Ammenmilch eingeſogen. Von einem natürlichen Drange unwiderſtehlich getrieben, überwand Michelangelo den anfänglichen Widerſtand des Vaters gegen die Wahl des Berufes mit leichter Mühe. Bereits im dreizehnten Anm. 2.
Jahre, am 1. April 1488, trat er in die Werkſtatt des Domenico und David Ghirlandajo als Lehrling ein. Die Lehrzeit ſollte drei Jahre dauern und der Vater dafür als Entgelt vierundzwanzig Gulden empfangen.*) Das war nicht die einzige, noch weniger die wichtigſte Werkſtätte, welche Michelangelo beſuchte. Wie das ganze jüngere Künſtlergeſchlecht, ſo pilgerte auch Michelangelo nach der Carmeliterkirche zu den Fresken Maſaccio's. Die dritte Lehrſtätte Michelangelo's und jedenfalls die einflufsreichſte war das Caſino und der Garten der Medici bei San Marco. Hier hatte Lorenzo Medici Sculpturen und Kunſtwerke mannigfacher Art, die im benachbarten Familienpalaſt keinen Platz hatten, aufgeſtellt und zum Aufſeher der Sammlung den Erben und Schüler Donatello's, den alten Bertoldo, ernannt. Gar bald fanden ſich lernbegierige Jünglinge ein, um Sinn und Auge an den zahlreichen Muſtern alter und neuer Zeit auszubilden und die Hand unter der Leitung Bertoldo's zu üben. Ueber die Unterrichtsweiſe Bertoldo's und über das Maafs ſeines perſönlichen Einfluſſes ſind wir nicht näher unterrichtet. Wahrſcheinlich lehrte er Anm. 3.
vorzugsweiſe die Kunſt, die er ſelbſt übte, die Sculptur, zumal da dieſer Kunſtzweig des friſchen Nachwuchſes ſehr bedürftig war. Sicher iſt, daſs keine Schule jemals ſo glänzende Erfolge erzielte, als der Garten von San Marco. Giovan Francesco Rustici, Francesco Granacci, Giuliano Bugiardini, Andrea San Savino, Pietro Torrigiano, endlich Michelangelo dankten dem Garten von San Marco ihre künſtleriſche Erziehung. Da derſelbe zum Familienbeſitze der Medici gehörte und Lorenzo mit unabläſſiger Sorgfalt den guten Fortgang der Anſtalt behütete, ſo entſpann ſich allmählich ein perſönliches Verhältnifs des Hauptes der Medici zu

*) Vaſari (ed. Sanſoni) VII. 138. Condivi beſtreitet ausdrücklich Ghirlandajo's Einfluſs auf Michelangelo.

den jugendlichen Künſtlern, das engſte zu Michelangelo, welcher im Palaſt Medici geradezu als Hausgenoſſe angeſehen wurde.

Nur zu bald löſte der Tod Lorenzo's (1492) dieſes Band. Zwar wohnte Michelangelo auch zu Piero Medici's Zeiten im Palaſte und zählte zu dem engeren Familiengefolge. Piero verſtand es aber nicht, Freunde zu bewahren und Anhänger zu gewinnen. Er beſaſs nur Diener. Die überfeinerte Erziehung, welche der Vater ihm angedeihen lieſs, brachte grobe Früchte. Da war ihm in ſeinem Knabenalter von Polizian und den anderen Lehrern ſo viel von den Tugenden der Ahnen, ihrem Hochſinn, ihrer Groſsmuth und Humanität vorgeredet worden, daſs er es kurzweiliger fand, durch rohe Sitten, gemeine Neigungen, hochfahrendes Weſen aufzufallen. Ein ſpaniſcher Schnellläufer war ihm gerade ſo viel werth wie Michelangelo. Kein Wunder, daſs dieſer ſich ſeinem Gönner entfremdete, gerade ſo wie ſich die Florentiner von der Familie im Haſſe abgewendet hatten, und als er die Gefahr merkte, welche dem Hauſe Medici drohte, auf die eigene Rettung bedacht war. Er wartete nicht den Volksſturm ab, welcher Piero Medici verjagte, ſobald König Carl VIII. mit ſeinem Heere den Mauern von Florenz ſich näherte. Die Viſion eines Hausgenoſſen, welchem Lorenzo im Traume warnend erſchienen war, beſtimmte ihn im Herbſte 1494 zu plötzlicher Flucht. Die Ereigniſſe beſtätigten die Richtigkeit dieſes Entſchluſſes. Doch hatte ihn dabei nicht ſo ſehr die ruhig verſtändige Ueberlegung geleitet, als vielmehr ein dunkler Drang erfaſst, eine maſsloſe Empfindung, die gar keinen anderen Gedanken aufkommen lieſs, unwiderſtehlich gepackt. Gar oft noch in ſeinem Leben wurde Michelangelo einer plötzlichen Seelenregung unterthan und von der Gewalt der Leidenſchaft, die ſich merkwürdiger Weiſe mit einer faſt übermäſsig zarten Empfindung paarte, getroffen und faſste entſcheidende Beſchlüſſe unter ihrer unmittelbaren Herrſchaft. Dieſe unendliche Reizbarkeit wendete einzelne Augenblicke ſeines Lebens tragiſch, ſie verlieh aber ſeiner Phantaſie und ſeiner Hand die Kraft, jene überwältigenden Geſtalten zu ſchaffen, welche gleichfalls von einem einzigen inneren Impulſe gewaltſam getrieben erſcheinen. Er zahlte die künſtleriſche Meiſterſchaft mit menſchlichem Glücke.

Wie hervorragende Züge ſeiner Perſönlichkeit, ſo zeigen ſich auch weſentliche Merkmale ſeiner künſtleriſchen Natur ſchon in früher Jugend ausgebildet. Unter den Erſtlingsarbeiten Michelangelo's nimmt das Marmorrelief, welches als Kampf des Hercules mit den Centauren bezeichnet wird, unbedingt den erſten Rang ein, nicht allein wegen der

Fig. 1. Madonna an der Treppe. Marmorrelief.
Florenz, Caſa Buonarroti.

merkwürdig reifen Arbeit, ſondern auch weil der künftige Kunſtcharakter des Meiſters bereits ziemlich deutlich anklingt. Wir erfahren zwar noch von anderen Jugendwerken. Aufser mehreren Zeichnungen, welche aber, wenn ſie erhalten wären, höchſtens den Nachahmungstrieb und das ſcharfe Auge des Künſtlers beweiſen würden, wird eine colorirte Copie des
Anm. 4. Kupferſtiches von Martin Schön, die Verſuchung des h. Antonius, beſonders rühmlich hervorgehoben. Auch Marmorbilder ſchuf er bereits in ganz jungen Jahren. Die Faunmaske, jetzt im Museo nazionale in Florenz, dürfte auf die gleiche Originalität Anſpruch erheben, wie etwa Leonardo's bekannter Meduſakopf. Sie ſcheint nachträglich gemeiſselt zu ſein, um zur beſſeren Beglaubigung und als Illuſtration der bekannten von Condivi überlieferten Anekdote zu dienen. Als nämlich Michelangelo im Garten von San Marco einen antiken Faunkopf vortrefflich in Marmor copirt hatte, gab ihm Lorenzo Magnifico ſcherzhaft den Rath, doch zur beſſeren Bezeichnung des hohen Alters einige Zähne herauszufeilen, was denn auch der gutmüthig gläubige Jüngling gewiſſenhaft ausführte. Das andere in der Caſa Buonarroti erhaltene Sculpturwerk, ein Marmorrelief, die Madonna an der Treppe, darf mit gröſserem Recht den Anſpruch auf Orginalität erheben, zeigt aber doch noch überwiegend die Spuren der Schularbeit. Die vornehme Geſtalt der Madonna, welche dem Kinde die Bruſt reicht, das weite Gewand, die Körperformen erinnern an die mächtigen Frauenbilder Domenico's; die techniſche Ausführung, die gegen den Grund verſchwindenden Umriſſe, die leiſen Hebungen der inneren Flächen mahnen an Donatello's Weiſe. Ein ſelbſtändiges Vorgehen wagt Michelangelo hier noch nicht. Deſto ungeſtümer und mächtiger bricht ſich ſeine Natur in dem ſogenannten Centaurenkampf Bahn. Polizian, der Freund und Genoſſe des mediceiſchen Hauſes, hatte ihm eines Tages die Fabel vom Kampfe der Lapithen und Centauren bei der Hochzeit des Peirithoos mit Deidamia erzählt und zur plaſtiſchen Wiedergabe derſelben aufgefordert. Aus dem Bilde würde man ſchwerlich dieſen Inhalt errathen. Ueber der Freude an den kühnen Bewegungen und trotzigen Stellungen, deren Schilderung durch den Gegenſtand ſelbſt geboten war, vergaſs Michelangelo den beſonderen hiſtoriſchen Vorgang deutlich zu machen. Er ſchwelgt hier im Nackten, wie er in ſpäteren Jahren an gewaltigen, plaſtiſchen Formen, welche durch Gröſse und innere Leidenſchaft über das Leben weit hinausragen, ſich berauſcht. Keine Rüſtung, kein Gewand hemmt ihn. Die Fauſt, zuweilen mit einem Steine bewehrt, bildet die einzige Waffe. Michelangelo beſitzt im doppelten Sinne keine Jugend. Er hat niemals das Glück harmloſer ungebundener Fröhlichkeit gekannt, er hat auf der

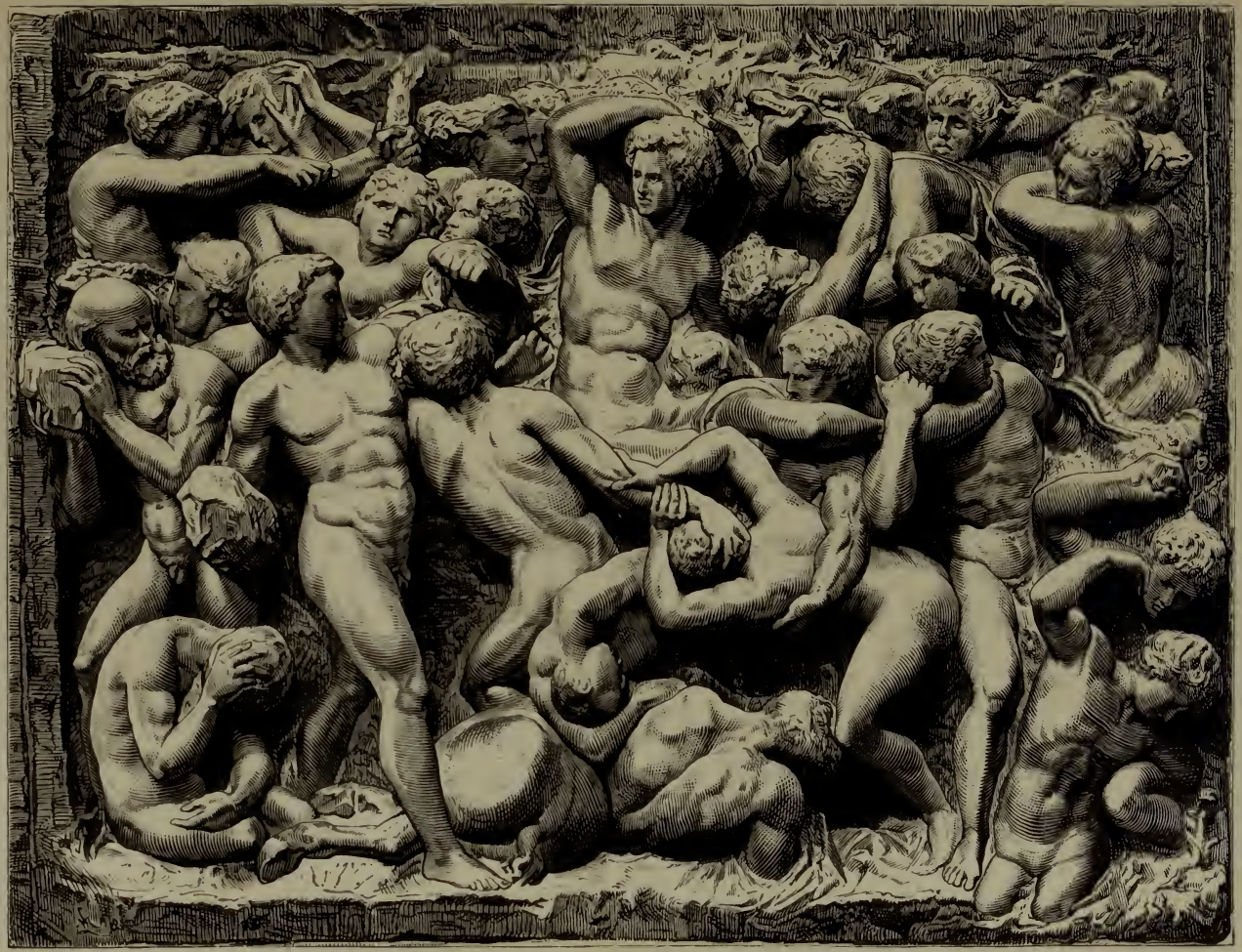


Fig. 2. Centauren-Kampf. Marmorrelief. Florenz, Caſa Buonarroti.

anderen Seite nie unreife Gedanken, ungefüge Formen erſt langſam überwältigen, ſich Stufe für Stufe die künſtleriſche Reife erwerben müſſen. Selbſt die Fehler, die an dem Centaurenkampfe bemerkbar ſind, wie die Vergeſslichkeit, die Tiefe des Raumes zu berechnen, ſo daſs ſie für die Fülle der Figuren zu gering erſcheint, können kaum als eigentliche Jugendfehler Michelangelo angerechnet werden, da er auch nachmals, als er längſt auf dem Gipfel ſeiner Kunſt thronte, dieſelben wiederholte. Es kommt im Centaurenkampfe nicht das einzige Mal vor, daſs die Fortſetzung einer Geſtalt oder eines Gliedes im Grunde des Steines geſucht werden muſs und — hier nicht gefunden wird. In dem Jugendwerke überſieht man ſogar vollſtändig dieſe aus dem überſtrömenden Reichthum der Phantaſie entſpringende Luſt, den Stoff zu vergewaltigen, über dem Staunen, mit welcher Meiſterſchaft der kaum zwanzigjährige Michelangelo bereits die plaſtiſchen Formen beherrſcht und mit techniſchen Schwierigkeiten ſpielt. Eine praktiſche Kunſtſchule nannte Thorwaldſen das Relief, deſſen Bedeutung erſt recht erſichtlich wird, wenn man Antonio Pollajuolo's im Gegenſtande verwandtes Relief, den Kampf nackter Männer, (im Kensingtonmuſeum) zur Vergleichung heranzieht. Eine ganz neue Welt ſpricht aus Michelangelo's Schöpfung, und dennoch trennt ſie kaum ein Menſchenalter von dem anderen Werke. Der vollendeten Durchbildung der einzelnen Geſtalten des Vordergrundes erſcheint die wohlabgewogene Compoſition ebenbürtig. Die Mitte des Bildes nimmt, nur mit dem Oberkörper ſichtbar, der Held Peirithoos ein, deſſen Braut gewaltſam von ſeiner Seite geriſſen wird. Er bedroht mit hoch erhobenem Arm den Streiter zu ſeiner Linken, welcher einen gewaltigen Stein zum Wurfe bereit hält, ſelbſt aber von einem Kahlkopfe zum Ziele genommen wird. Dadurch daſs der Angreifer auch ſtets wieder Angriffe erleidet, verſchränken ſich die Gruppen in der mannigfachſten Weiſe. Doch wird das Auge nicht verwirrt und die einzelnen Geſtalten nicht zu einem Knäuel verwickelt. Vor der Mittelfigur ſteigerte Michelangelo mit weiſer Erwägung die Handlung zur höchſten Kraft. Ganz vorne liegt, zu Tode getroffen, von der Wucht des Schlages wie in die Erde eingebohrt, ein Centaur und iſt ſelbſt wieder zum Lager eines Sterbenden geworden. Ueber dieſen Opfern der Schlacht tobt noch wüthende Leidenſchaft. Ein gewaltiger Recke hat ſeine Beute, einen ſchönen nackten Jüngling, am Hinterkopfe gepackt und ſchleppt ihn nach. Verzweifelnd zerrt dieſer den Arm des Siegers und iſt bemüht, ſich ihm zu entwinden. Und es gelingt ihm vielleicht auch. Denn er wird von einem Helfer um den Leib gefaſst und mit der gleichen Gewalt zurückgezogen, mit welcher er nach vorwärts geriſſen wird. Wie eine Welle in die andere flieſst,

ebenſo ununterbrochen wogt der Kampf von dem einen Ende der Tafel zum anderen. Nur einzelne Hauptlinien, ungeſucht, wie zufällig durch die Umriſſe der Körper entſtanden, durchziehen die Fläche, gliedern den Vorgang und geſellen dadurch zur höchſten Wahrheit vollendete, künſtleriſche Weisheit. Wahrlich, Michelangelo iſt der Antike niemals ſo nahe gekommen, wie in dem Centaurenkampfe, dem Werke ſeiner frühſten Jugend.

Die Flucht aus Florenz hatte ihn wie die vertriebenen Medici in die Stadt der Bentivoglios, nach Bologna, geführt, ein glücklicher Zufall mit Gianfrancesco Aldrovandi, einem Kunſtfreunde, zuſammengebracht. Was mochte wohl Michelangelo bei der Frage Aldrovandi's denken, ob er ſich wohl getraue, am Grabmale des heiligen Dominicus einige noch fehlende, von Gröſse übrigens wenig anſehnliche Figuren zu ergänzen? Er ſagte bereitwillig zu und meiſselte aus Marmor die Heiligen Petronius und Proculus und einen kandelabertragenden Engel. Der h. Proculus ging frühzeitig zu Grunde, der Schutzheilige der Stadt dagegen über dem Sarkophage und der Engel (zur Rechten des Beſchauers auf der ſogenannten Epiſtelſeite des Altars) haben ſich erhalten. Als Michelangelo
Anm. 5. den Engel arbeitete, tauchte offenbar die Erinnerung an die empfangenen Schuleindrücke in ihm wieder auf. Das Werk erſcheint älter als die Centaurenſchlacht. Der Kopf mit dem kurzen Haar und dem energiſchen Ausdruck beſitzt wenig von dem Engelhaften, welches die gegenüber knieende Engelsgeſtalt des während der Arbeit in Bologna (2. März 1494) verſtorbenen Niccolo dell' Arca auszeichnet. Wegen der entſchieden gröſseren Schönheit iſt dieſe letztere eine Zeit lang für das Werk des jüngeren Meiſters gehalten worden. Die Falten des dicken Gewandes am Engel Michelangelo's kleben gleichſam am Körper an und haben keinen anderen Zweck, als die runden nackten Formen recht deutlich zu betonen. Gleiche Eigenſchaften zeigt das Gewand der von Michelangelo nur halb vollendeten (quasitotta) Statuette des h. Petronius. Neben eng an den Leib anliegenden Stellen bemerkt man ſtark gebrochene kleine Falten. Das Ganze macht den Eindruck, als ob Michelangelo nur eine kurze Muſse auf die Arbeit hätte verwenden können. Und das war auch der Fall, wenn die Nachricht auf Wahrheit beruht, dass er bereits im Sommer 1495 wieder in Florenz thätig auftrat. Die neue Verfaſſung, welche Savonarola's Anhänger eingeführt hatten, machte im Palaſte der Signorie neue bauliche Einrichtungen nothwendig. Es galt, für die Sitzungen des groſsen Rathes, an welchem von nun an über tauſend

Fig. 3. Marmorſtatuette eines Engels.
Bologna, San Domenico.

Bürger theilnehmen ſollten, einen würdigen Raum zu ſchaffen. Zu den Berathungen darüber ſoll man auſser Simone il Cronaca, Giuliano da San Gallo, Baccio d'Agnolo und Leonardo da Vinci auch Michelangelo trotz ſeiner groſsen Jugend berufen haben. Da bereits am 19. Juli 1495 die Ausführung des Werkes Cronaca übertragen wurde, muſs Michelangelo ſchon vorher nach Florenz zurückgekehrt ſein.*)

Fig. 4. Marmorſtatuette des h. Petronius. Bologna, S. Semenica.

Anm. 6.

Ein Glied der Nebenlinie der Medici, Lorenzo di Pierfrancesco, welcher ſich von Piero Medici ferngehalten und zur Volkspartei geſchlagen hatte, wurde hier ſein Gönner und gab ihm auch einige Beſchäftigung. Sie war weder ausreichend, noch winkten ihm von anderer Seite lohnende Aufgaben. Die ſchweren Zeiten, unter denen Florenz darnieder lag, die innere Parteiung, die äuſsere Kriegsgefahr legten der altgewohnten Kunſtpflege arge Feſſeln an. Michelangelo verlieſs daher ſchon nach Jahresfriſt wieder die Heimath und zog nach der Stadt, in welcher ſich allmählich die Künſtler Italiens zu ſammeln begannen, nach Rom. Ihn trieb dazu noch ein beſonderer

*) Vaſari IV. 448.

Fig. 5. Pietà. Marmorgruppe.
Rom, St. Peter.

Anlafs. Er hatte einen fchlafenden geflügelten Amor, die ausgelöfchte Fackel und den Köcher zur Seite, in Marmor gemeifselt und auf den Rath Lorenzo's di Pierfrancesco ihm durch allerhand Mittel das Anfehen eines eben ausgegrabenen antiken Werkes verliehen. Ein gewiffer Baldaffare erwarb die Statue und verkaufte fie in Rom an den Cardinal von S. Giorgio, Raffaelo Riario, bei dem Handel den Meifter und den Käufer betrügend. Michelangelo empfing nur einen Theil des Kaufpreifes, der Cardinal aber wurde in dem Wahne gelaffen, eine ächte Antike zu befitzen. Die Wahrheit kam bald genug zu Tage und dafs ein junger Florentiner der Schöpfer des Werkes fei, zur Kenntnifs des Cardinals. Der letztere, welcher unbewufst dem Genius Michelangelo's in fo hohem Mafse gehuldigt, war doch gewifs zur regften Förderung des Meifters bereit. In diefem guten Glauben lebte Michelangelo und wanderte nach Rom. Er liefs fich von Lorenzo di Pierfrancesco einen Empfehlungsbrief an Riario geben und langte am 25. Juni 1496 in Rom an. Die auf den Cardinal gefetzten Erwartungen wurden allerdings bitter getäufcht. Der Aerger über den ihm mitgefpielten Betrug überwog die Freude an der fchönen Statue. Er liefs fich von Baldaffare den Kaufpreis wiedererftatten und gab ihm den Amor zurück, der bald darauf in den Befitz des Herzogs von Urbino und 1502 in die Sammlung der Markgräfin von Mantua,
Anm. 7. Ifabella Gonzaga, gelangte, wo er feitdem fpurlos verfchwunden ift. Ein neues Werk, wie der Cardinal anfangs Michelangelo hoffen liefs, und wofür diefer bereits den Marmorblock gekauft hatte, beftellte er nicht. Auch die auf Piero de' Medici, der feine Verbannung luftig in Rom verlebte, gefetzte Erwartung ging nicht in Erfüllung. Er hielt nicht, klagte Michelangelo in einem Briefe an feinen Vater (19. Auguft 1497), was er verfprach. Dagegen gewann Michelangelo durch die Vermittlung Jacopo Galli's, eines römifchen Edelmannes, die Gunft des franzöfifchen Gefandten am päpftlichen Hofe, des Cardinals Jean de Villiers de la Grolaie, Abtes von St. Denis, und wurde von diefem mit einer fo grofsen und würdigen Aufgabe betraut, dafs er für alle von dem Cardinal von S. Giorgio und von Piero de' Medici erlittenen Täufchungen fich reich entfchädigt fühlen mufste. Der franzöfifche Prälat beftellte für eine Capelle in der alten Peterskirche die Marmorgruppe der Pietà, d. h. der Madonna mit dem todten Chriftus im Schoofse. Die Verhandlungen begannen fpäteftens im Herbfte 1497, da in einem Briefe des Cardinals vom 18. November von einer Reife des Künftlers nach den Marmorbrüchen von Carrara die Rede ift; der förmliche Vertrag mit genauer Angabe des Preifes —

450 Dukaten — und der Zahlungsfriſten wurde am 27. Auguſt 1498 abgeſchloſſen.*)

An Michelangelo's Stelle unterſchrieb den Vertrag der ihm befreundete Jacopo Galli. Er verſprach nicht allein die Vollendung der Arbeit binnen einem Jahre, ſondern verbürgte auch ein Werk, ſo ſchön, »wie kein einziges heute in Rom vorhanden und wie es auch kein lebender Künſtler beſſer ſchaffen könne.« Michelangelo löſte die Bürgſchaft glänzend ein.

Die Pietà, ſeit 1749 in der erſten Capelle rechts in der neuen Peterskirche aufgeſtellt, nimmt unter den plaſtiſchen Werken Michelangelo's die hervorragendſte Stelle ein. Auf dem breiten Kreuzesſteine hat ſich die Madonna niedergelaſſen, quer über ihren Knieen ruht der todte Chriſtus mit ſanft gelöſten Gliedern und leiſe nach rückwärts geneigtem Haupte, unter der Schulter von dem rechten Arm ſeiner Mutter unterſtützt. Sie ſenkt ihr Antlitz herab und hält die Linke etwas ausgeſtreckt und die Hand wie unwillkürlich geöffnet, als wollte ſie fragen, ob wohl ein ſo groſser Verluſt ertragen werden könne? Der Mutterſchmerz hat aber die jugendliche Schönheit der Madonna ſo wenig zerſtört, wie der herbe Tod im Stande war, die Anmuth des Chriſtusleibes zu brechen. Michelangelo hat in ſpäteren Jahren im Geſpräche mit Condivi den geringen Unterſchied im Alter zwiſchen Mutter und Sohn aus theologiſchen Gründen erklärt, auf die unbefleckte Empfängniſs hingewieſen. Natürlich hat er, während er ſein Werk ſchuf, ſich nicht durch ſolche Erwägungen beſtimmen laſſen. Er ſtand damals aber unter dem Banne der Antike, welche ihm hier in Rom ganz anders lebendig entgegentrat, als in den vereinzelten Schulmuſtern im Garten von San Marco. So wie Michelangelo in ſeiner Pietà hätten gewiſs auch die alten Chriſten, die noch von dem Hauche der klaſſiſchen Kunſt berührt wurden, den Tod des Erlöſers aufgefaſst, gleich ihm die Wahrheit der Empfindung durch die vollendet ſchöne Form zu verklären geſucht. Bei der Einzelbetrachtung iſt man leicht geneigt, dem nackten Chriſtuskörper den höchſten Preis zu geben und im Kopftuche wie im Mantel der Madonna ſogar ſeltſame und ſchwerfällige Motive zu entdecken. Gerade darin offenbart ſich aber die in hohem Grade gereifte Weisheit des Künſtlers, daſs er das Kleid der Madonna ohne Scheu als Hintergrund des nackten Leibes behandelt, deſſen weiche runde Formen ſich von dem tiefgefurchten, reichgefalteten Gewande beſonders wirkungsvoll abheben.

*) Milanesi Lettere p. 613.

Schon die Zeitgenoſſen bemerkten, Michelangelo ſei bei der Schöpfung der Pietà von den Spuren der mittelalterlichen Tradition abgewichen. Das Urtheil ſpricht die Wahrheit aus, darf aber nicht als Tadel genommen werden. Denn was Michelangelo dafür bot, überragt weithin alle früheren Leiſtungen. Es weht eine antike Stimmung aus dem Werke. Die klaſſiſche Kunſt lenkte damals aber nicht allein Michelangelo's Formenſinn, ſie gab ihm auch ſtoffliche Anregungen. Für Jacopo Galli arbeitete er während ſeines römiſchen Aufenthaltes, vielleicht noch vor der Pietà, zwei Marmorſtatuen: einen Bacchus und einen Apollo.

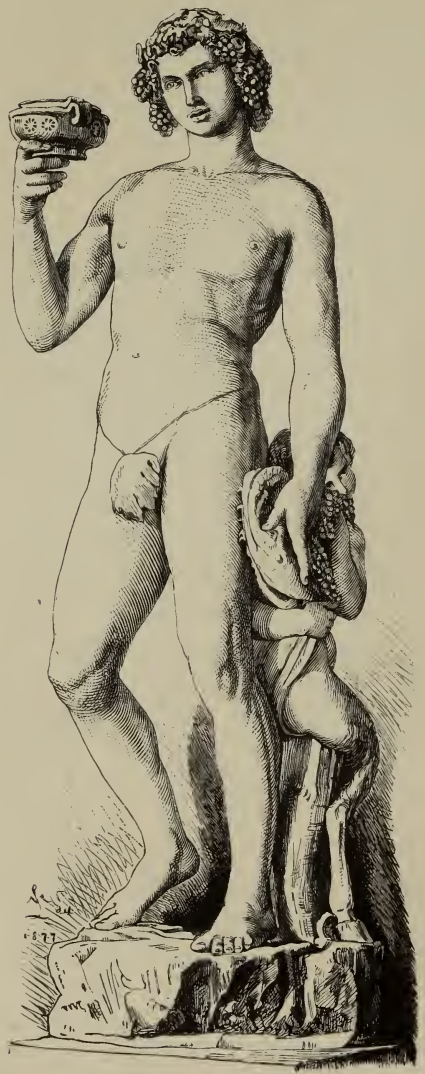


Fig. 6. Bacchus, Marmorſtatue. Florenz, Nationalmuſeum.

Den Bacchus begrüſsen wir in der Florentiner Galerie, wohin er 1572 durch Ankauf von den Erben Jacopo's gelangte. Des ſüſsen Weines voll, in den Beinen nicht ganz ſicher, mit dem vollen Becher liebäugelnd, den er in der Rechten emporhält, das Haupt mit Weinlaub bekränzt, ſteht Bacchus vor uns, das Bild des jugendlichen Zechers. Die ſchlaff herabhängende Linke hält eine Traube, von welcher ein kleiner bockfüſsiger Satyr naſcht. Ein Baumſtamm dient dem letzteren zur Stütze und hilft gleichzeitig die ganze Statue im Gleichgewicht halten. Woher entlehnte Michelangelo das Motiv? Der Gegenſtand der Darſtellung war bis dahin in der Renaiſſancekunſt nicht heimiſch geweſen, er liegt auch der Natur Michelangelo's, mag derſelbe immerhin erſt im ſpäteren Alter das Gepräge des herbſten Ernſtes empfangen haben, ziemlich fern. Der

Ausdruck des Geſichtes erſcheint befangen, die ganze Haltung des Bacchus nicht ſo klar durchdacht und unmittelbar empfunden, wie es von einem

Fig. 7. Antike Marmorgruppe. Florenz, Uffizien. (Im Gegenſinne.)

ſelbſtändig geſchaffenen Werke mit Recht erwartet wird. Unwillkürlich wird man an ein Vorbild gemahnt, welches die Phantaſie des Meiſters bannte und ſeinen Geſtaltungsſinn enger als ſonſt umſchrieb. Die alten

Griechen erzählten die anmuthige Sage von dem Knaben Ampelos, dem Lieblinge des Dionyſos, nach deſſen gewaltſamem Tode Zeus, um den Schmerz des Dionyſos zu lindern, einen Weinſtock aus dem Leibe des Verſtorbenen emporſprieſsen läſst. Die antike Kunſt bemächtigte ſich dieſes Mythus und verlieh ihm neues Leben. Eine Marmorgruppe im britiſchen Muſeum z. B. ſchildert Dionyſos mit dem Becher in der erhobenen Rechten, mit der Linken Ampelos umarmend, welcher, bereits halb in den knorrigen Weinſtock verwandelt und nur noch mit dem Oberkörper aus dem Stamme herausragend, dem Gotte eine Traube anbietet. Ob Michelangelo ein ähnliches Bildwerk vor Augen hatte oder ob er, wie Mariette*) meint, das urſprüngliche Motiv eines aufſpringenden Panthers in einen ſeinen Studien naheliegenden Satyrknaben, welcher nach der Traube greift, verwandelt hat? Wie feſt in ſeiner Phantaſie die Gruppe des Bacchus mit einem Knaben wurzelte, beweiſt ſeine Reſtauration eines antiken Torſo. Er erweiterte denſelben zu einer förmlichen Gruppe, ergänzte nicht bloſs den Körper des Bacchus von den Knieen an abwärts, ſondern fügte noch beide Arme und Kopf, ſo wie den Knaben mit dem Baumſtamm und den Masken hinzu.**) Daſs die Ergänzung von Michelangelo herrühre und in ſeine Jugendzeit falle, darüber kann kein Zweifel herrſchen, ebenſo wenig wie über den Zuſammenhang der reſtaurirten
Anm. 8. Statue mit dem für Gallo geſchaffenen Bacchus. Die florentiner Gruppe im Gegenſinne gezeichnet (Fig. 7) giebt die Bewegung des Bacchus genau wieder, dürfte alſo als eine Vorarbeit für dieſen aufzufaſſen ſein: nur lieſs er hier ſeiner Natur freieren Lauf. Untrügliche Merkmale weiſen in der Bacchusſtatue Michelangelo's Hand. Einen ſolchen Lebensüberfluſs, wie ihn der prächtige Torſo des Gottes zeigt, konnte nur Michelangelo dem Marmor einhauchen. Auch an äuſseren Zeugniſſen der Aechtheit fehlt es nicht. Schon Raffael Volaterranus, deſſen Commentarii urbani im Anfange des ſechzehnten Jahrhunderts geſchrieben wurden, rühmt neben der Pietà das »operosum Bacchi signum in atrio domus Jacobi Galli, civis romani«.

Nicht die gleiche vollkommene Sicherheit herrſcht in Bezug auf den Gegenſtand und das Schickſal der anderen für Galli gemeiſselten Statue. Unſere Quellen ſtehen nicht im Einklange. Condivi erwähnt einen Cupido, Uliſſe Aldrovandi ſpricht von einem Apollo, »ganz nackt mit Köcher und Pfeilen an der Seite, ein Gefäſs zu ſeinen Füſsen.« Beide Schriftſteller ſchrieben zu gleicher Zeit, beide ſahen die Statue wie den

*) Observations in Gori's Ausgabe Condivi's.

**) H. Dütſchke, Antike Kunſtwerke in Oberitalien, III, No. 231.

Bacchus noch im Hauſe des Paolo Galli. In der Benennung ſteht gewiſs das Recht auf des gewiſſenhaften, ſcharfſehenden Aldrovandi Seite. Hat ſich Condivi einfach im Namen geirrt oder haben wir es mit zwei ver-

Fig. 8. Cupido. Marmorſtatue. London, South Kenſington-Muſeum.

ſchiedenen Werken Michelangelo's zu thun, welche Condivi verwechſelt hat? Die Frage beſitzt keineswegs eine bloſs literariſche Bedeutung. Anm. 9. Das Kenſington-Muſeum in London hat aus der Sammlung Gigli-Campana einen lebensgroſsen Cupido erworben, in welchem wir die für

Jacopo Galli gearbeitete Statue zu erkennen glaubten. Das geht nun nicht mehr füglich an, ſelbſt wenn wir den (leeren) Köcher mit (bronzenen) Pfeilen gefüllt denken. Es fehlt das von Aldrovandi hervorgehobene Gefäſs zu Füſsen des Gottes. Immerhin dürfen wir, wenn auch nur aus ſtiliſtiſchen Gründen, in dem ungeflügelten Cupido des Kenſington-Muſeums ein Jugendwerk Michelangelo's begrüſsen.

Der jugendliche Gott iſt halb knieend, halb ſitzend, mit unterſchlagenem rechten Beine — ähnlich wie der berühmte florentiner Schleifer — dargeſtellt. Der Kopf iſt in ſcharfer Wendung nach der Seite gedreht; mit dem einen Arme greift Cupido vor, als wollte er vom Boden einen Pfeil aufheben; im anderen (reſtaurirten) hochgehobenen hält er den Bogen. Die Lehre von der Wirkung der Contraſte erſcheint hier beinahe wie in einem akademiſchen Exempel verkörpert. Der Kopf und der Torſo, die beiden Arme und Beine zeigen nachdrücklich betonte Gegenſätze in Stellung und Bewegung. Auffallen muſs es, daſs Michelangelo ſein Werk unvollendet zurückliefs. An den Haaren und an den auf dem ſchwarzen Sockel ausgebreiteten Gewandſtücken fehlt die letzte Hand.

Vier Jahre währte Michelangelo's Aufenthalt in Rom, ſeinem Vater viel zu lange, der nicht aufhörte, ihm die eigene Noth zu klagen und zur baldigen Rückkehr in die Heimath zu mahnen.*) Was konnte dem Künſtler aber die Heimath bieten, welche im Innern fortwährend Verfaſſungskriſen überſtehen muſste, nach aufsen durch den Krieg mit Piſa beſchäftigt war und in ſteter Furcht vor den lauernden Medicis und dem eroberungsluſtigen Ceſare Borgia, dieſem ruchloſeſten aller Kraftmenſchen, lebte? Zum Glück für Michelangelo bedachten ihn römiſche Freunde mit einem gröſseren Auftrage, welchen er nach ſeiner Heimkehr 1501 in Florenz ausführen konnte. Der Cardinal Francesco Piccolomini, nach dem Tode Alexander's VI. auf den päpſtlichen Thron unter dem Namen Pius III. erhoben, hatte in Siena ein Familienheiligthum zu ſtiften beſchloſſen. Im Sienenſer Dome ſollte eine Familienkapelle errichtet werden, und ein Bücherſaal, an dieſelbe anſtoſsend, die von dem groſsen Ahnen, von Aeneas Sylvius hinterlaſſenen Bücherſchätze bergen. Wunderbar greifen Frömmigkeit und Ruhmesſehnſucht ineinander, ſo daſs man kaum weiſs, ob das Geſchlecht der Piccolomini mit gröſserem Stolze auf den Papſt Pius II. oder auf den Humaniſten Aeneas Sylvius zurückblickte.

*) Gotti I, p. 23.

Schon im Jahre 1485 wurde der Bau der Kapelle begonnen, der plaſtiſche Schmuck derſelben ſpäter dem Pietro Torrigiano, demſelben, der als Jüngling durch einen Fauſtſchlag Michelangelo's Naſe für immer plattgedrückt hatte, übergeben. Als dieſer aber den Künſtlerkittel mit dem Soldatenrocke vertauſchte und der Fahne Ceſare Borgia's folgte, betraute der Cardinal mit der Fortſetzung des Werkes Michelangelo, wahrſcheinlich unter Vermittlung Jacopo Galli's. Wenigſtens leiſtete dieſer abermals in dem Vertrage (5. Juni 1501) für den Künſtler Bürgſchaft. Der Vertrag, von Michelangelo nachträglich (19. Juni) in Florenz unterſchrieben, band nach der Sitte der Zeit den Künſtler eng und feſt. Fünfzehn kleine Figuren, auſser Apoſteln und Heiligen noch Chriſtus und zwei Engel, den Maaſsen, welche Meiſter Andrea aus Mailand, offenbar der Unternehmer und Zeichner des ganzen Werkes, angegeben hatte, entſprechend, beſtellte der Cardinal. Das Material ſollte weiſser fleckenloſer Marmor ſein und die Arbeit wenn möglich noch beſſer «als die man heutzutage in Rom ſieht«. Sobald zwei Figuren fertig ſind, ſollen ſie von erfahrenen Meiſtern geprüft, das ganze Werk aber binnen drei Jahren vollendet werden. Auſserdem verpflichtete ſich Michelangelo, an einer von Torrigiano begonnenen Figur des h. Franciscus das noch fehlende Gewand und den Kopf zu ergänzen. Als Preis wurden 500 Ducaten ausbedungen, hundert Ducaten noch vor Beginn der Arbeit, das übrige Geld nach Maaſsgabe des Fortſchrittes derſelben bewilligt. So feſt und genau dieſe Beſtimmungen auch lauten, ſo übten ſie dennoch keine bindende Kraft aus. Nach drei Jahren hatte Michelangelo erſt vier Figuren (die heil. Petrus, Paulus, Pius und Gregorius) fertig geſtellt. Obgleich der Vertrag mit den Erben des Francesco Piccolomini (11. October 1504) erneuert und die Friſt verlängert wurde, ſo nahm das Werk ſeitdem dennoch keinen Fortgang mehr. Noch nach ſechzig Jahren (1561) dachte Michelangelo ſorglich daran, daſs es an der Zeit ſei, die Angelegenheit Anm. 10. mit den Erben zu regeln.*) Die Natur des Gegenſtandes mochte ihn wenig gelockt und ihm das Aufgeben des Werkes leicht gemacht haben. Das gröſste Hinderniſs war aber jedenfalls eine neue zuſagendere Beſtellung, welche er kurz darauf erhielt.

Die Vorſteher des Florentiner Domes, die Conſuln der Weberzunft, hatten im Hofe der Bauhütte ſeit langen Jahren einen verhauenen Rieſen-

*) Milanesi p. 615, 616, 627. Vgl. Documenti per la storia dell' arte Sanese III. 25 und den Brief Michelangelo's an ſeinen Neffen Lionardo bei Milanesi No. CCCXXXI.

block liegen. Agoſtino d'Antonio, ein Florentiner Bildhauer, uns am beſten durch den Faſſadenſchmuck von S. Bernardino in Perugia bekannt, arbeitete 1463 im Auftrage der Domverwaltung an zwei mächtigen Statuen, »Giganten«, welche oben auf dem Dome (auf Widerlagen der Kuppel?) aufgeſtellt werden ſollten. Die eine vollendete er zur Zufriedenheit der Beſteller, über die andere kam es zum Streite. Der Künſtler war in zwei Punkten von dem Vertrage abgewichen. Er hatte den Giganten, der auch genauer als Prophet und David bezeichnet wird, nicht aus vier Stücken, ſondern aus einem Blocke zu hauen begonnen, wodurch der Preis des Werkes bedeutend ſtieg, und er hatte die Ausführung ſelbſt wieder einem anderen Meiſter, dem Bartolommeo di Piero aus der Steinmetzenſtadt Settignano, überlaſſen. Davon nahm die Domverwaltung (20. December 1466) Anlaſs, den Contract zu löſen und den Block zurückzunehmen.*) Er blieb unbenutzt bis zum Jahre 1501 liegen. Da beſchloſs der Domvorſtand (2. Juli), ihn aufrichten und durch Sachverſtändige prüfen zu laſſen, ob er wohl noch brauchbar ſei und die angefangene Figur aus ihm könne vollends herausgehauen werden. Das Gutachten fiel günſtig aus, und Michelangelo wurde auserleſen (16. Auguſt) »quendam hominem vocato Gigante« zu vollenden.**) Der Domvorſtand gewährte ihm eine Friſt von zwei Jahren, ſtellte ihm die Tagelöhner, das nöthige Holzwerk und verhieſs ihm 420 Goldgulden als Sold. Am Rande des Vertrages lieſt man die Bemerkung, daſs Michelangelo am 13. September 1501 an einem Montage Morgen tapfer zu arbeiten angefangen habe. Und in der That war er ganz anders eifrig bei der Sache als bei dem für Siena beſtimmten Werke oder bei der Beſtellung, welche die Wollweberzunft und der Kirchenvorſtand des Florentiner Domes zwei Jahre ſpäter (24. April 1503) bei ihm machten.***) Er ſollte zwölf lebensgroſse Marmorſtatuen, die Apoſtel darſtellend, für den Dom meiſseln, er brachte es aber nur zu dem flüchtigen Entwurfe einer einzigen Figur, welche (der h. Matthäus) gegenwärtig in dieſem Anfangszuſtande in der Florentiner Akademie aufgeſtellt iſt. Bereits im Januar 1504 war der David ſo gut wie vollendet. Es galt nun den paſſenden Aufſtellungsort zu wählen. Denn der urſprünglich für die Koloſſalſtatue auserſehene Platz hoch oben auf einem Strebepfeiler des Domes erſchien ſchon mit Rückſicht auf die Sicherheit des Werkes ganz undenkbar. Der Kirchenvorſtand, um ſicher zu gehen, berief auf den 25. Januar 1504 eine Verſammlung von Sachverſtändigen

*) Gaye, Carteggio II. 466. Giornale d'erudizione artistica. Perugia 1875. IV. 8.

**) Milaneſi p. 620.

***) Milaneſi p. 625.

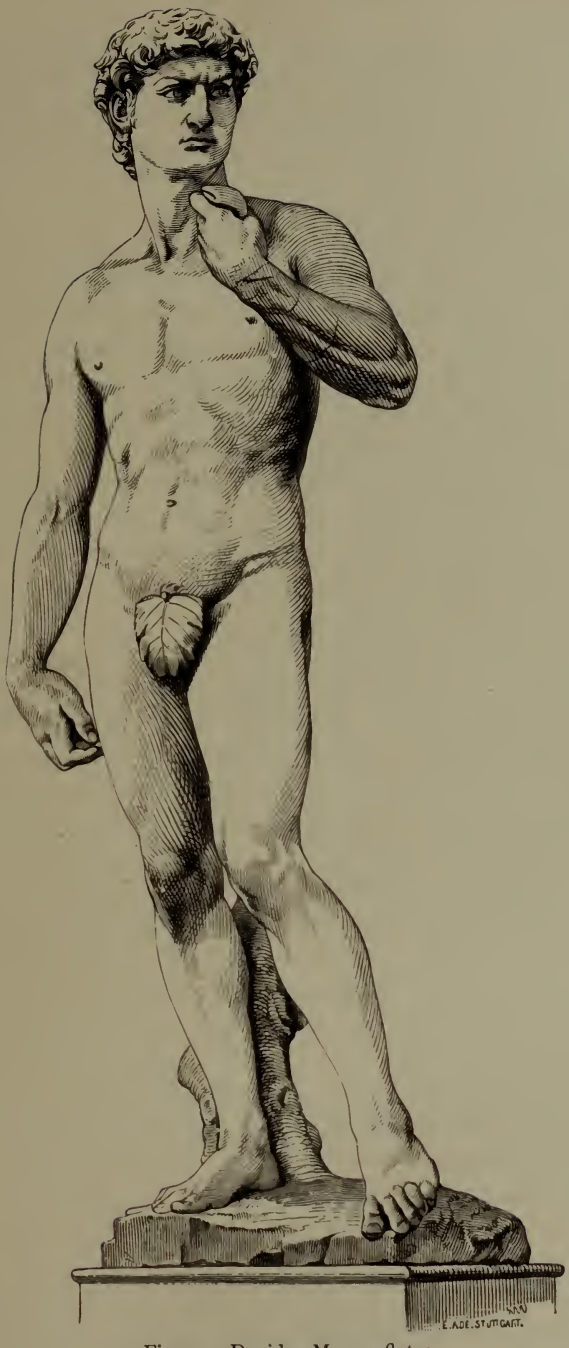


Fig. 9. David. Marmorſtatue.
Kunſtakademie in Florenz.

und liefs über deren Vorfchläge ein Protocoll aufnehmen, das fich glücklicher Weife bis zum heutigen Tage erhalten hat. Es gehört zu den anziehendften und wichtigften Urkunden der italienifchen Kunftgefchichte, fowohl wegen der Autorität der Berufenen, als auch wegen der Wichtigkeit der Sache.

Die Verfammlung zählte dreifsig Männer. In ihr befanden fich die angefehenften Künftler, welche Florenz damals befafs, von Architekten: Simone il Cronaca, Giuliano und Antonio da Sangallo, dann die Bildhauer Andrea dal Monte Sanfavino und Andrea della Robbia, ferner die Maler Cofimo Rofelli, Filippino Lippi, Sandro Botticelli, Pier di Cofimo, Lorenzo di Credi, Pietro Perugino und endlich Leonardo da Vinci. Der florentiner Künftlerkatalog aus dem Anfang des fechzehnten Jahrhunderts fällt mit der Summe der Theilnehmer beinahe zufammen.

Zwei Meinungen ftanden fich vorzugsweife gegenüber. Die eine Partei, angeführt von Giuliano da San Gallo und Leonardo empfahl die Loggia als Aufftellungsort und machte dafür fo triftige Gründe geltend, insbefondere den befferen Schutz für das Marmorwerk, dafs die Zurückweifung diefer Anficht fchwer verftändlich wäre, hätte fich nicht das Votum des Maeftro Francesco, des Herolds der Signorie, erhalten. Maeftro Francesco, bei welchem die Umfrage begann, fchlug dringend den Platz am Eingange vor dem Signoren-Palafte vor. Dort ftand feit 1495 Donatello's Judith. Die Florentiner hatten nach der Verjagung Piero Medici's das berühmte Bronzewerk aus der Cafa Medici geholt, und das bibliſche Bild des Tyrannenmordes paffend erachtet, den Eingang zum Palafte der Signorie zu bewachen. Es galt, wie auch die Inſchrift: »Exemplum salutis publicae cives posuere« zum Ueberfluſs bekundete, als politifches Wahrzeichen. Eben defshalb mifsfiel es dem Maestro Francesco und mit ihm gewifs noch vielen anderen. Diefe Judith, fagte er, müffe nothwendig entfernt werden. Es fei unziemlich zu fehen, wie ein Weib einen Mann tödte, und überdies habe fich die Gruppe als ominös erwiefen. Seit fie vor dem Palafte ftehe, gehe es im Kriege mit Pifa immer fchlechter. Wahrfcheinlich, dafs diefe Erwägungen fiegten; jedenfalls wurde der Anficht des Maeftro Francesco gemäfs befchloffen und die Riefenftatue vor dem Palafte aufgeftellt. Vier Tage (14.—18. Mai) währte der Transport von der Bauhütte bis zum Platze der Signorie. Es erfchien den alten Chroniften wichtig genug, den ganzen Vorgang unter den ftädtifchen Ereigniffen zu verzeichnen und fowohl die wohlerfonnenen Bewegungsmittel zu befchreiben, wie die Nothwendig-
Anm. 11. keit einer nächtlichen Wache zu erwähnen, weil Uebelwollende mit Steinen nach der Statue warfen. Ein moderner Chroniſt würde hinzufügen, dafs

die Zeit Jenen Recht gab, welche einen gedeckten Aufſtellungsort empfohlen hatten. Der zunehmende Verderb des Marmors heiſchte dringend die Entfernung von dem alten Standort. Die Statue, 180 Centner ſchwer, wurde im Sommer 1873 in die Akademie übertragen.

Kein plaſtiſches Werk Michelangelo's erntete bei den Zeitgenoſſen ſo reichen Ruhm wie der David. Vaſari preiſt den Wundermann, der einen Todten, den verhauenen Block, wieder zum Leben erweckte, und verſichert, daſs Michelangelo's David alle antiken und modernen Statuen, die griechiſchen und römiſchen, weit hinter ſich laſſe. Die Kühnheit und Sicherheit des Meiſters wird in der That ſtets das gröſste Staunen erregen. Vorgeſchrieben und gegeben war ihm nicht allein der Gegenſtand der Darſtellung, gegeben waren auch die Maaſse und Proportionen und mit ihnen die engſte Schranke für Stellung und Bewegung. Dennoch merkt man kaum den Zwang und wird gewiſs niemand aus der Geſtalt allein die Geſchichte des Werkes errathen. Den bibliſchen Hirtenknaben freilich konnte und wollte Michelangelo nicht verkörpern. Die Volksſtimme wuſste dies. Für ſie gab es niemals einen David, ſondern immer nur einen »Giganten«. Und das bleibt auch der richtige Name, nicht allein wegen der auffälligen koloſſalen Verhältniſſe, ſondern auch wegen des deutlichen Anklanges an die berühmteſten Rieſenſtatuen des Alterthums, an die Koloſſe von Montecavallo. Natürlich hielt ſich Michelangelo hier wie überall von jeder unmittelbaren Nachahmung frei; ohne das vorhergehende Studium dieſer antiken Werke in Rom hätte er aber niemals die ſchwierige Aufgabe ſo vollkommen bewältigt, vielleicht nicht einmal die Luſt und die Macht gewonnen, das Wagniſs zu verſuchen. Den Heldenbildern Roms hat er die einheitliche Durchbildung der Körperformen abgelauſcht, ſo daſs dieſelben bei aller packenden Naturwahrheit einem gemeinſamen Geſetze untergeordnet ſich zeigen, ihnen das Geheimniſs durchgängiger Belebung einer nackten Geſtalt abgelernt. Sein Heros zeigt freilich äuſserlich eine ruhige Haltung; doch durchzuckt eine einheitliche Bewegung von innen aus alle Glieder und erſcheint der ganze Leib auf eine Action hin geſpannt. Die erhobene Linke hält die Schleuder bereit, die am Leibe herabhängende Rechte birgt den Kieſel. Mit trotzigem Ausdrucke, den Kopf nach links gewendet, erwartet der Kämpfer den Gegner; im nächſten Augenblicke, ehe noch der ſcharf beobachtete Feind einen Entſchluſs gefaſst, wird David zum Angriffe übergehen.

Nicht genug kann es beklagt werden, daſs eine zweite Davidſtatue, welche Michelangelo bald nach dem »Giganten« ſchuf, im Laufe der Zeit ſpurlos verloren ging. Der Vergleich würde die Bedeutung jedes einzelnen

Bildes klarer ſtellen, überdies die Beziehungen der verſchiedenen kleinen Wachsmodelle und Handzeichnungen zu einer Davidfigur leichter erkennen laſſen. Dieſe zweite Davidſtatue wurde bei Michelangelo am 12. Auguſt 1502 und zwar aus Erz von Staatswegen beſtellt. Es galt den guten Willen eines Günſtlings Ludwig's XII. von Frankreich, des Pierre Rohan, Marſchall von Gié, für die hilfsbedürftige Republik zu ſichern, und dieſes geſchah mit gewiſſem Erfolge am beſten durch Kunſtgeſchenke. Denn bereits begann auch in Frankreich die Renaiſſancebildung in den höfiſchen Kreiſen heimiſch zu werden, und ſteigerte ſich die Freude am Kunſtbeſitze bisweilen zur Leidenſchaft. Als der Marſchall in Ungnade fiel, änderten die Prioren nur die Adreſſe und beſtimmten das Bronzewerk dem einflufsreichen Schatzmeiſter des Königs Florimond Robertet. Im November 1508 wurde die Statue, die Michelangelo unvollendet zurückgelaſſen hatte, nach Blois, wo Robertet das Hôtel d'Allaye gebaut hatte, geſendet. Von da kam ſie nach dem Schloſſe Bury und um die Mitte des ſiebzehnten Jahrhunderts nach dem Schloſſe Villeroy (Seine und Marne). Seitdem iſt ſie gänzlich verſchollen, ein Schickſal, das ſie mit mehreren Sculpturen aus Michelangelo's Jugendperiode theilt.*) Als einzige Spur ſind Condivi's Worte übrig geblieben: »Er goſs einen David mit einem Goliath darunter«, mit welcher Schilderung eine flüchtige Federzeichnung im Louvre (Braun's Phot. No. 49) übereinſtimmt.

Der Florentiner Aufenthalt 1501—1505 ſchien ſich für Michelangelo's Thätigkeit als Bildhauer überaus fruchtbar anzulaſſen. Denn aufser den erwähnten Werken und zwei (unvollendeten) Rundreliefs in Marmor für
Anm. 12. Taddeo Taddei und Bartolomeo Pitti — jetzt in der Londoner Akademie und im Florentiner Nationalmuſeum — mufs in dieſe Jahre noch die Madonna von Brügge geſetzt werden. Die ſchriftlichen Nachrichten über dies Werk ſind nicht ohne Widerſprüche, und der Augenſchein nicht förderlich, dieſen Widerſpruch raſch zu löſen. Zu Gunſten der Echtheit ſprechen viele Umſtände. Sowohl Condivi wie Vaſari erwähnen ein Madonnenbild, welches flandriſche Kaufleute, die Moscheroni, bei Michelangelo beſtellt hatten. Am 4. Auguſt 1506 giebt ihm ein wegekundiger Freund, Balducci aus Rom, die Mittel an, wie das wahrſcheinlich durch den Wegzug Michelangelo's nach Rom unterbrochene, jetzt erſt fertige Werk am beſten nach Flandern geſchickt werden könne und zwar an die Adreſſe

*) Milaneſi p. 624; Gaye, Carteggio II No. VII, XI, XII, XXV, L, LI; Gazette des beaux arts. 2me période XIII. 242.

Fig. 10. Madonna. Marmorgruppe.
Brügge, Liebfrauenkirche.

der Erben des Giovanni und Aleſſandro Moſcheroni u. Comp. in Brügge.*) In der Liebfrauenkirche in Brügge am Ende des rechten Seitenſchiffes befindet ſich auf dem Altar eine Marmorgruppe, die Madonna mit dem Chriſtuskinde, etwas unter Lebensgröſse, aufgeſtellt, welche ſchon Dürer auf ſeiner niederländiſchen Reiſe 1521 als ein Werk Michelangelo's bezeichnete, und in deren Nähe überdies der Grabſtein eines ſpäteren Pierre Moskeron liegt. Um ſo mehr befremdet die ausdrückliche Bezeichnung des Werkes bei Condivi als einer Erzarbeit oder wohl gar bei Vaſari als eines Broncemedaillons. Gern nimmt man einen Gedächtnisfehler der beiden Biographen an, welche die Brügger Madonna ja niemals mit eigenen Augen geſehen hatten. Unzweifelhaft beruht sie auf Entwürfen Michelangelo's. Das britiſche Muſeum und die Privatſammlung Vaughan in England beſitzen die erſten Skizzen und Studien des Meiſters zu der Brügger Madonna. Auch ein ſorgfältig gezeichneter Madonnenkopf in der Windſorſammlung (Ph. No. 18.) hängt offenbar mit dem Werke zuſammen. Die Ausführung in Marmor zeigt aber theilweiſe eine weiche Glätte, die wieder von Michelangelo ablenkt. Man möchte daher in den Ausweg einlenken, die Madonna von Brügge als eine Geſellenarbeit, in Michelangelo's »bottega« nach ſeinen Skizzen aber nicht ausſchlieſslich von ſeiner Hand geſchaffen, zu betrachten. Dafür ſcheint auch der jüngſt aufgefundene, im Kenſingtonmuſeum bewahrte Marmorkopf zu ſprechen, von welchem angenommen wurde, er zeige den Typus der Madonna von Brügge und ſei von Michelangelo eigenhändig gearbeitet worden, um den Geſellen bei dem Werke als Muſter und Anhaltspunkt zu dienen.**) Die techniſche Ausführung regt aber dieſelben Zweifel an, wie die groſse Gruppe in Brügge, und zum Ueberfluſs wird auch die Erinnerung an den Ausſpruch Baccio Bandinelli's lebendig, daſs Michelangelo keine Gehilfen in ſeiner Werkſtätte geduldet habe.***) Freilich kennen wir Bandinelli als eine häſsliche, wenig Vertrauen einflöſsende Perſon, und die Motive, welche er Michelangelo unterſchiebt, dieſer hätte keine Nebenbuhler heranziehen wollen, ſind gewiſs falſch; aber für die frühere Zeit des Meiſters dürfte die Behauptung zutreffen. So bleibt alſo die Herkunft der Madonna von Brügge noch immer theilweiſe verſchleiert.

Wenn Michelangelo als Greis ſein Erſtlingswerk, den Centaurenkampf, betrachtete, pflegte er zu ſeufzen, daſs es ihm nicht vergönnt geweſen,

*) Gotti II, 51.

**) Fine arts quarterly Review. II. 266.

***) Bottari, Lettere pittoriche. I. 71.

ſich ausſchlieſslich der Sculptur zu widmen. Er hielt ſich doch für dieſe Kunſt am beſten von der Natur ausgeſtattet. Bis zu ſeinem dreiſsigſten Jahre bewahrte er auch der Sculptur vollkommene Treue. Nicht allein in dem Sinne, daſs er beinahe ausſchlieſslich plaſtiſche Werke ſchuf, ſondern auch in dem anderen, für ſeine Entwickelungsgeſchichte entſcheidenderen Sinne, daſs bis dahin alle ſeine künſtleriſchen Gedanken plaſtiſche Formen annahmen und ſein Formenſinn überwiegend von antiken Studien geleitet wurde. Noch wirft ſeine mächtige Individualität nicht auf jede Geſtalt, die er verkörpert, einen ſtarken Schatten, noch bilden ſeine Werke nicht zunächſt und zumeiſt den ergreifenden Wiederſchein ſeiner groſsen einſamen Natur. Sie folgen noch den Geſetzen der Gattung, welcher ſie angehören, und halten an dem allgemeinen Ideale der Renaiſſancekunſt feſt. Seine Centaurenſchlacht, ſein Cupido, Bacchus und David vollenden die von der Florentiner Kunſt ſeit Donatello eingeſchlagene Richtung; ſie bilden ihre Spitze, ſtehen aber noch nicht wie ſeine ſpäteren Arbeiten auſserhalb des ganzen von Geſchlecht zu Geſchlecht überlieferten Kunſtkreiſes.

Michelangelo's Natur in ſeinen jungen Jahren enthüllt ſich nicht minder deutlich in den religiöſen Darſtellungen als in den mythologiſchen Geſtalten. Unter jenen ſtehen die Madonnenbilder in erſter Linie. Mit offenbarer Vorliebe hat ſie der Meiſter wiederholt gemeiſselt und gemalt, und wie alle dieſe Arbeiten auf gemeinſamer Grundlage ruhen, ſo zeigen ſie auch in formeller Auffaſſung eine enge Verwandtſchaft mit den von der Antike angehauchten Figuren. Die Madonna in Brügge und das Rundrelief im Florentiner Muſeum überraſchen durch die Neuheit der Compoſition. Das Chriſtkind iſt vom Schooſse der Madonna auf den Boden herabgeglitten und aus dem hilfloſen Säugling zum Knaben geworden, der auf eigenen Füſsen zu ſtehen vermag und wie in der Bewegung ſelbſtändiger, ſo in der Empfindung bewuſster ſich zeigt. Die mittelalterliche Tradition betonte beinahe ausſchlieſslich die enggeſchloſſene Einheit von Mutter und Kind, welche ja auch zu einem tiefen, poetiſchen Ausdrucke ſich darleiht und maleriſch wirkungsvoll erſcheint. Die Renaiſſancekunſt begann das unmittelbare Band zu löſen, ergötzte ſich an einer gröſseren Mannigfaltigkeit der Schilderung; vollends die Sculptur fühlte ſich durch die überlieferte Auffaſſung beengt und drängte zu einer freieren Gruppenbildung. Die Erfüllung brachten Michelangelo's Marmorbilder. Dort, in Brügge, ſteht der Chriſtusknabe zwiſchen den Knieen der Madonna, leicht mit beiden Armen auf ihren Schenkel ſich ſtützend; hier, im Rundrelief, lehnt ſich Chriſtus, den Kopf in die Hand gelegt, von der Mutter leiſe umfaſst, von der Seite an dieſe an. Immer hat

die feinſte plaſtiſche Empfindung die Gruppen beſtimmt, die Rückſicht auf geſchloſſene, dem Raum frei ſich anſchmiegende Umriſſe die Zeichnung regiert. Michelangelo übertrug dieſe Compoſitionsweiſe auch auf maleriſche Werke und gab dadurch ein von Zeitgenoſſen und dem jüngeren Geſchlecht eifrig befolgtes Beiſpiel.

Gleich das früheſte Gemälde, das wir von ihm beſitzen, führt uns die Madonna vor Augen, zwiſchen deren Knieen der Chriſtusknabe ſteht, mit der einen Hand ſich am Gewande der Mutter feſthaltend, während er mit der anderen nach einem Buche greift. An die Madonna lehnt ſich von der Seite der kleine Johannes an; je zwei ſingende Engel, ſymmetriſch rechts und links aufgeſtellt, ſchlieſsen und vollenden die ganz plaſtiſch gedachte Gruppe. Lange unter Ghirlandajo's Namen bekannt, wurde das Gemälde auf der Mancheſter-Ausſtellung 1857, obſchon jede äuſsere Beglaubigung fehlt, als ein Originalwerk Michelangelo's erkannt und ſpäter aus dem Beſitze des Mr. Labouchère (oder Lord Taunton's) in die
Anm. 13. Londoner Nationalgalerie übertragen. Es iſt von Michelangelo nur angelegt, theilweiſe untermalt worden. Wahrſcheinlich lieſs er das Bild unvollendet zurück, als er 1496 ſeine Reiſe nach Rom antrat, denn in dieſe Jahre möchte man die Entſtehung wegen der beſonders in den Engeln noch ſichtbaren Anklänge an die ältere Florentiner Schule (Donatello und Robbia) ſetzen. Der plaſtiſche Charakter des Werkes tritt im Ganzen wie im Einzelnen deutlich an den Tag, er offenbart ſich in der Vorliebe für das Nackte, welcher auch die Madonna huldigen muſste, in dem ſchweren Wurfe des Gewandes und nicht minder auch in der Abweſenheit aller maleriſchen Effecte. Die »Madonna von Mancheſter«, wie das Bild gewöhnlich genannt wird, iſt allerdings im unfertigen Zuſtande auf uns gekommen. An den beiden Engeln links iſt das Nackte grün untermalt, der Mantel der Madonna erſcheint eiſengrau, das Untergewand wie die Röcke der Engel rechts ſind hellroth angelegt. Mit aller Sicherheit darf man behaupten, daſs Michelangelo durch die Farben nur die Formen theils kräftiger betonen, theils klarer auseinander halten wollte, an eine coloriſtiſche Wirkung nicht dachte und daher allen techniſchen Neuerungen fremd, die alte Temperamalerei beibehielt. Dasſelbe Urtheil gilt von dem anderen Gemälde, das er nach der Rückkehr von Rom in Florenz malte, einem Rundbilde, von Angelo Doni beſtellt und bereits von Condivi und Vaſari erwähnt, von der berühmten heiligen Familie in der Tribuna der Uffiziengalerie.

Die Madonna, ein mächtiges Weib, hat ſich auf die Kniee niedergelaſſen und nimmt, den Oberleib ſeitwärts gewendet, die Arme emporhebend, ihr Kind dem Gatten ab, der hinter der Madonna ſitzt und die

Fig. 11. Madonna von Manchester.
Nationalgalerie zu London.

Gruppe auf das engſte abſchlieſst. Im tiefen Hohlwege des Mittelgrundes wandert rüſtig, nach der Familienſcene fröhlich zurückſchauend, der Johannesknabe. Nackte Geſtalten, an eine halbkreisförmige Baluſtrade angelehnt, oder auf ihr ſitzend, beleben den Hintergrund. Aehnliche Geſtalten hat Michelangelo ſchon auf ſeinem früheſten Relief, der »Madonna an der Treppe« angebracht. Er folgte darin der Sitte, welche durch die Schule des Piero della Francesca aufgebracht wurde. Durch dieſe kleinen Figuren, die nicht das geringſte Verhältniſs zur Handlung haben, ſollte bald die perſpectiviſche Kunſt des Malers, bald ſeine Gewalt über das Nackte bewieſen werden. In beiden Richtungen ſtrebte das fünfzehnte Jahrhundert Vollendung an und freute ſich, bei jedem Anlaſs Proben des ſtetigen Fortſchrittes vorlegen zu können. Und ſo wollte auch Michelangelo in den lebendig bewegten nackten Geſtalten des Hintergrundes »ſeine Hand weiſen«. Nicht ſie allein reden dem plaſtiſchen Charakter des Bildes das Wort; das ganze Werk athmet denſelben und offenbart, wie mächtig das beſondere Augenmerk des Meiſters auf die vollendet gezeichneten und unübertrefflich modellirten Formen gerichtet war. Die Färbung, bei dem Madonnengewande oben röthlich, unten blau, bei dem Kleide Joſeph's oben bläulichgrau, unten dagegen orange, im Fleiſche wenig über den dominirenden bräunlichen Ton hinausgehend, hilft Licht und Schatten beſſer vertheilen, die Flächen runden, die Glieder von einander abheben, wird aber doch nur als ein untergeordnetes Ausdrucksmittel verwendet. So bleibt alſo Michelangelo während dieſer ganzen erſten Periode ſeiner Entwickelung Plaſtiker, und ſo lange er dieſes bleibt, nehmen auch ſeine Geſtalten nicht das geheimniſsvoll ſubjective, gewaltſame Weſen an, das ihnen in ſpäterer Zeit nicht ſelten aufgedrückt wird. Seine Seele erſcheint verhältniſsmäſsig hell geſtimmt, ſeine Schöpfungen ſchlieſsen ſich dem herrſchenden Renaiſſancekreiſe ungezwungen an. Doch ſchon naht der entſcheidende Umſchwung. Er wird herbeigeführt durch die Uebernahme eines groſsen maleriſchen Werkes, durch den Wettſtreit mit Leonardo da Vinci.

Die Zuſtände von Florenz ſchienen endlich nach längerem Wirrſal, bald nach dem Beginn des neuen Jahrhunderts, einer Wendung zum Beſſeren und der viel erſehnten gröſseren Stetigkeit entgegenzugehen. Seit der Hinrichtung Savonarola's, der als ein Sühnopfer politiſcher Leidenſchaften ſterben muſste, hatten ſich die Parteiwogen geglättet. Noch immer ſuchten zwar die Florentiner nach der beſten Verfaſſung,

Fig. 12. Heilige Familie.
Galerie der Uffizien in Florenz.

ſie glaubten aber nicht, ihre Einführung mit blutiger Gewalt erzwingen zu müſſen. Es durfte als ein entſchiedener Fortſchritt im Sinne des inneren Friedens gelten, als 1502 ein Gonfaloniere auf Lebenszeit erkoren wurde. Die Wahl traf den Piero Soderini, von deſſen Natur und Umgebung keine Tyrannenherrſchaft zu befürchten war. Der plötzliche Tod Alexander's VI. brach die gefährliche Macht Ceſare Borgia's, der Untergang Piero Medici's im Garigliano befreite die Republik von dem nächſtſtehenden Prätendenten. Mit dem beſſeren Glauben an die Dauer der republikaniſchen Staatsform hob ſich auch der Stolz und die Lebensfreude der Bürger. Die Erinnerung an den Werth der Kunſt als politiſches Machtmittel wurde wieder lebendig, und die Luſt, ſie im öffentlichen Dienſt zu gebrauchen, rege. Freilich hatten die vergangenen Tage der Noth und des Kampfes die Künſtlerſchaaren, die ſonſt zu jedem Werke bereit ſtanden, gelichtet. Die Signoria klagte 1501 über den Mangel an guten Künſtlern in Florenz. Zunächſt im Fache des Erzguſſes, aber auch in anderen Kunſtzweigen machte ſich eine Stockung bemerkbar; den altbewährten Meiſtern, welche noch die Zeiten Lorenzo Medici's erlebt, war keine gleich reiche Schülerzahl gefolgt. Doch auch da tauchten hellere Hoffnungen auf.

Leonardo da Vinci war 1500 nach langer Abweſenheit in Mailand nach der Heimath zurückgekehrt. Zunächſt feſſelten ihn weder die Kunſt noch Florenz in hohem Maaſse. Mit ſeinem Freunde Luca Paciolo betrieb er gemeinſchaftlich mathematiſche Studien, im Jahre 1502 ſodann ſtand er in den Dienſten Ceſare Borgia's und beſichtigte die feſten Plätze, welche dieſer in der Romagna beſaſs. Erſt 1504 erfahren wir von einem dauernden längeren Aufenthalte Leonardo's in Florenz. Muſste nicht ſein Zuſammenleben mit Michelangelo die Erwartung wecken, daſs Florenz abermals den Vorort italieniſcher Kunſtpflege bilden werde? Die wenig freundliche Stimmung, welche Michelangelo ſeinem 23 Jahre älteren Landsmanne entgegentrug, hinderte nicht nothwendig den Aufſchwung der Kräfte. Die Eiferſucht und der Ehrgeiz ſind auch mächtige Thätigkeitstriebe, und eiferſüchtig auf den Ruhm Leonardo's bis zur Ungerechtigkeit ſcheint Michelangelo allerdings geweſen zu ſein. Als einmal eine Geſellſchaft geiſtreicher Männer auf der Bank vor dem Palaſte Spini beiſammenſaſs, und über einzelne Verſe Dante's ſich unterhielt, wurde der vorbeigehende Leonardo angerufen, um eine ſchwierigere Stelle zu deuten. Er verwies die Fragenden auf Michelangelo, der zufällig deſſelben Weges herkam; dieſer aber, in dem Winke gleich Hohn und Spott witternd, fuhr auf: Erkläre nur du ſelbſt, der du ein Reiterſtandbild entworfen haſt, um es in Erz zu gieſsen, dazu aber unfähig dich zeigteſt und

fchmachvoll das Werk mufsteft ftehen laffen! So erzählt ein Anonymus, der noch vor Vafari Leonardo's Leben kurz befchrieb.*) Wir haben keine Urfache, die Wahrheit der Anekdote zu bezweifeln, wir befitzen nicht einmal den Muth, den gehäffigen Ton durch die aufbraufende Leidenfchaft zu entfchuldigen. Der innere Gegenfatz zwifchen den beiden Männern war zu grofs, als dafs er fich nicht auch äufserlich kundgegeben hätte. Als ein Wunder menfchlicher Vollendung wurde Leonardo geprieten. Mit verfchwenderifcher Freigebigkeit hatte die Natur ihn ausgeftattet, zur Schönheit und Kraft des Leibes eine kaum überfehbare Fülle geiftiger Gaben hinzugefügt, der Summe feiner Fähigkeiten die weiteften Schranken, welche das Einzelwefen ertragen kann, gefteckt. Nur als Probe von dem Umfange feines Könnens und von der Tiefe feines Wiffens feffelte ihn die einzelne That; fehlte diefer Reiz, blieb das Wagen und Verfuchen ausgefchloffen, fo fank auch fein Intereffe, und es koftete ihm dann kein Opfer, begonnene Arbeiten abzubrechen, einen eingefchlagenen Wirkungskreis zu verlaffen. Unberührt von forglichen Gedanken und gewöhnlichen Nöthen wandelt Leonardo heiter auf der Höhe des Lebens. Das Glück, welches der Philifter fich wünfcht, mag er nicht gekoftet haben, wohl aber alle die Wonnen und Seligkeiten genoffen, welche die geheimnifsvolle Welt tiefer und zarter Empfindung gewährt. So lehren uns feine Werke, das verrathen die Nachrichten, die fich von feinem Leben erhalten haben. Wie ganz anders erfcheint Michelangelo's Bild. Auf einem wenig anfehnlichen, mehr zähen als ftarken Körper fafs der übermächtige Kopf. Wie der leiblichen Geftalt das Ebenmafs und die unmittelbare Anmuth fehlte, fo war auch feinem Geifte ein heiter harmonifches Wefen nicht gegeben. Er ift ftrenge gegen fich felbft, leicht herbe und vorurtheilsvoll gegen Andere, frühzeitig mit Familienforgen beladen, den Familienfreuden aber entfremdet. Zu viel Sonnenfchein des Lebens hat ihn nicht verwöhnt. Während der Ruhm den glücklichen Leonardo gleichfam ohne fein Zuthun anflog, hat Michelangelo feine Gröfse unter herben Kämpfen durch unabläffige Arbeit errungen. In einem Punkte ähnelt ihr Schickfal. Die Zahl ihrer halb angefangenen, abgebrochenen Werke überwiegt bei Weitem die Summe der vollendeten Schöpfungen. Schwerlich hat es Leonardo's Stimmung dauernd getrübt, Michelangelo erblickte aber darin geradezu einen Fluch feines Lebens und konnte fich über das unverfchuldete Fehlfchlagen fo vieler Pläne und Entwürfe niemals tröften. Kein Wunder, dafs zwifchen den beiden fo verfchieden gearteten und fo ungleich von dem Gefchicke

*) Archivio storico ser. III, tomo XVI, p. 29.

behandelten Männern keine perſönliche Freundſchaft keimte. Dennoch konnte ſelbſt Michelangelo dem Zauber der Kunſt Leonardo's ſich nicht

Fig. 13. Handzeichnung. Wien, Albertina.

vollſtändig entziehen, und wenn er auch den Mann nicht ehrte, ſo huldigte er doch ſeiner Weiſe und lernte von derſelben.

Leonardo legte ſelbſt in die einfachſte Zeichnung, mochte ſie auch

nur mit dem Röthel hingeworfen ſein, eine bis dahin ungeahnte Poeſie und Schönheit der Form, und rief dadurch, als er nach Florenz zurückkam, eine weitgreifende Umwälzung der Kunſt hervor. Allerdings kam dieſelbe nicht plötzlich über Nacht. Manche künſtleriſche Eigenſchaften des Leonardo'ſchen Stiles laſſen ſich bereits auf Verrocchio, ſeinen Lehrer, zurückführen. Immer aber bleibt es wahr, daſs erſt Leonardo den Umſchwung im Zeichnen in Florenz hervorrief. Sein umfaſſender, ſchöpferiſcher Geiſt gebot über eine ganz anders reiche Formenwelt als das in der Bildung beſchränkte und mit techniſchen Schwierigkeiten kämpfende alte Geſchlecht. Leonardo erfindet Köpfe, die an die Caricatur ſtreifen, an welchen man aber trotz aller Uebertreibung den ſtrengen organiſchen Bau erkennt. Nur eine Grundlinie ſcheint willkürlich angenommen, alle weiteren Linien und Formen aber werden mit unbedingter Nothwendigkeit aus ihr gefolgert. Er ſchuf Frauenbilder von wunderbarer Süſse des Ausdruckes. Niemand hat ſolche

Fig. 14. Handzeichnung.
Paris, Louvre.

Bilder in Wirklichkeit erblickt. Kämen ſie vor, ſo würde ja Liebeswahnſinn unabwendbar uns berücken. Niemand aber darf behaupten, daſs ſie der vollen Lebenskraft und Wahrheit entbehren. Solchen verſtrickenden Beiſpielen konnte kein junger Künſtler ſich entziehen, auch Michelangelo nicht. In ſeinen früheren Jahren pflegte er in der bei Bildhauern üblichen Weiſe zu zeichnen. Derbe kräftige Linien umziehen die Geſtalten, mit breiter Feder geführte Striche, zuweilen von anderen gekreuzt, deuten die Rundung der Glieder, die verſchiedenen Flächen an, die Muskeln werden kräftig betont, die Körper vorwiegend vom anatomiſchen Standpunkte ſtudiert. Die gebotenen Proben, in Rom geſchaffen, als Michelangelo im unmittelbaren Banne der Antike ſtand, an der Bacchusſtatue arbeitete und den Heraklestorſo bewunderte, zeigen dieſe für Michelangelo's Entwickelung bedeutſame Manier mit hinreichender Deutlichkeit. (Fig. 13 u. 14.) Auffallend unterſcheiden ſich von dieſer erſt ſpäter wieder in den Vordergrund getretenen Weiſe mehrere Blätter aus den Jahren ſeines Florentiner Aufenthaltes, 1501—1505. Wir beſitzen eine Reihe von Röthelzeichnungen, welche das eingehende Studium Leonardo's kundgeben. Sie ſtellen bald Charakterköpfe vor, mit ſcharf zugeſpitztem Ausdrucke, bald verkörpern ſie Träume idealer Jugendſchönheit, ſuchen an Profilſtudien das Geſetz weiblicher Anmuth feſtzuſtellen oder ſind der Erinnerung an antike Anſchauungen geweiht. Die Anklänge an Leonardo wird Niemand bezweifeln, welcher den Blick z. B. auf das nebenſtehende Blatt aus der Oxforder Sammlung wirft. (Fig. 15.) Nicht bloſs einzelne Typen, wie der grinſende Faunkopf unten in der rechten Ecke oder die Frauenprofile oben, gehen unbeſchadet aller Selbſtändigkeit des jüngeren Meiſters auf Leonardo zurück, auch in der techniſchen Behandlung, in der Rundung der Köpfe durch Helldunkel,
Anm. 14. in der freieren Lockenzeichnung bei dem Jüngling links oben erkennt man Leonardo's Vorbild.

Michelangelo's Kunſt ſollte ſich aber noch viel enger mit Leonardo's Wirken berühren, der Nachahmer zum Mitbewerber um den höchſten Ruhm und zum Nebenbuhler emporſteigen. Soderini's Wahl zum lebenslänglichen Gonfaloniere bezeichnet nicht allein einen leider nur kurz währenden Ruhepunkt in den Parteiungen der Republik, ſondern auch die Rückkehr zu der Kunſtliebe, welche früher in Florenz heimiſch geweſen war. Die Zünfte freilich, theilweiſe verarmt, konnten nicht mehr das alte Maecenatenthum durchführen, auch die Beſtellungen ſo mancher reicher Familien, wie der Medici, fehlten. Dafür trat der Staat ſelbſt ein. Es wurde beſchloſſen, den Palaſt, den Sitz des Gonfaloniere, in deſſen

Fig. 15. Studienköpfe. Röthelzeichnung in Oxford.

neu hergeſtelltem Hauptſaale ſich der groſse Rath verſammelte, mit Malereien zu ſchmücken. Kein Zweifel, daſs auch die Gegenſtände der Darſtellung nach politiſchen Rückſichten erwogen und beſtimmt wurden. Auf der einen Wand des groſsen Rathsſaales ſollte die Schlacht bei Anghiari, welche die Florentiner gegen den Condottiere des Mailänder Herzogs, gegen den berühmten Piccinino, im Jahre 1440 gewonnen hatten, geſchildert werden. Für die gegenüberliegende Wand dagegen wurde eine Scene aus den Piſanerkriegen ausgewählt: Florentiner Soldaten, bei dem Bade von dem Feinde überfallen, eilen, dem Arno zu entſteigen, die Rüſtung anzulegen und den Piſanern entgegenzutreten. Beſonders Anm. 15.
dieſes letzte Bild zeigt einen unmittelbaren Bezug auf die Zeitereigniſſe. Piſa hatte, als Carl VIII. im Jahre 1494 mit ſeinem Heere nach Italien herabgeſtiegen war, das florentiniſche Joch abgeſchüttelt und ſich, von den Gegnern von Florenz bald offen, bald heimlich unterſtützt, unabhängig erklärt. Der Macht und dem Stolze der Republik war dadurch die ſchwerſte Wunde geſchlagen worden. Die Wiedereroberung Piſas erſcheint ſeitdem als der Angelpunkt der florentiniſchen Politik.

Grade jetzt wieder machte Florenz die gröſsten Anſtrengungen, die gehaſste alte Nebenbuhlerin zu bezwingen. Den Muth der Bürger durch die Schilderung früherer Kämpfe und Siege anzufeuern, wurde auch den Palaſtbildern als Aufgabe zugedacht. Die Ausführung der Piſaner Schlacht bei Cascina übernahm Michelangelo, den Kampf bei Anghiari ſollte Leonardo ſchildern. Leonardo begann ſein Werk, nach den noch vorhandenen Rechnungsbelegen zu ſchlieſsen, frühzeitig im Jahre 1504. Er zeichnete den Carton fertig. Kaum daſs er aber einige Figuren auf die Wand gemalt hatte, legte er den Pinſel nieder, um niemals wieder zu der Arbeit zurückzukehren. Bitter klagte der Gonfaloniere in einem Briefe vom 9. October 1506 über Leonardo, der ſich gegen die Republik nicht gut benommen und einen gar kleinen Anfang zu einem groſsen Werke gemacht hätte. Bekanntlich gingen ſowohl der Carton, wie die im groſsen Rathsſaale gemalte Gruppe der vier Reiter, die um eine Fahne kämpfen, zu Grunde, und unſere ganze Kenntniſs von der Reitergruppe danken wir auſser Vaſari's Beſchreibung einer wahrſcheinlich freien Zeichnung von Rubens' Hand, die durch Edelinck's Stich die weiteſte Verbreitung fand.

Michelangelo's Werk traf kein beſſeres Schickſal. Im Hoſpital der Färber bei S. Onofrio hatte er ſeine Werkſtätte aufgeſchlagen und hier ſeit Ende October 1504 am Carton gearbeitet. Er vollendete ihn wahrſcheinlich ſchon im Februar 1505. Wir ſchlieſsen es aus einer gröſseren

Zahlung, die ihm am 28. Februar gemacht wurde*), insbeſondere aber aus dem Umſtande, daſs er ſchon im März Florenz verlieſs, um dem Rufe des Papſtes Julius II. zu folgen, aber erſt nachdem er hier nach eigenem Geſtändniſſe den Carton vollendet hatte. Im Sommer (Auguſt 1505) wurde derſelbe im Rathsſaale aufgeſtellt, um auf die Wand übertragen zu werden. Dazu kam es nun nicht, da ſich die Hoffnung auf die Rückkehr Michelangelo's in die Heimath nicht erfüllte. Doch blieb der Carton in der »sala grande nuova del consiglio maiore« und wurde hier noch 1510 nebſt den Reitern Leonardo's als Merkwürdigkeit gewieſen. »Li cavalli di Leonardo et li disegni di Michelangelo« hebt Albertini in ſeinem Memoriale unter den Kunſtwerken im Palazzo majore beſonders hervor. Später kam der Carton in den Palaſt der Medici, wo er im Laufe der Zeit verſchwand. Nicht Bosheit und Neid haben ihn zerſtört, viel wahrſcheinlicher hat übelangebrachte Begeiſterung, die einzelne Stücke als Kunſtreliquien zu beſitzen ſuchte, ihm ein Ende bereitet. Im Jahre 1575 befanden ſich einzelne Fragmente im Beſitze der Familie Strozzi in Mantua, welche ſie dem Groſsherzoge von Toscana zum Kaufe anbot; leider vergebens. Wie lange ſie noch in Mantua blieben, ob Rubens ſie noch vor Augen hatte, als er für ſeine Taufe Chriſti in der Jeſuitenkirche in Mantua einzelne Figuren aus dem Carton
Anm. 16. Michelangelo's benutzte, wiſſen wir nicht. Jede Spur iſt ſeitdem verwiſcht, unſer Wiſſen von der Geſammtcompoſition ausſchlieſslich Vaſari entlehnt, der zwar nicht mehr den Originalcarton ſeines Meiſters geſehen hatte, aber doch eine vollſtändige, ſpäter gleichfalls verlorene Copie des Bastiano da San Gallo kannte. Vaſari's Bericht lautet folgendermaſsen:

Michelangelo ſtellte eine Menge nackter Geſtalten dar, die ſich der Hitze wegen im Arno baden, plötzlich aber, da der Feind das Lager überfallen hat, zu den Waffen gerufen werden. Während die Soldaten eilen, dem Fluſſe zu entſteigen, um ſich anzukleiden, legen bereits die Einen die Rüſtung an und ſchnallen Andere den Küraſs um, oder wappnen ſich auf ſonſt eine Weiſe; eine groſse Menge Reiter beginnen aber bereits den Kampf. Unter anderen war da ein Alter, der einen Epheukranz auf dem Kopfe trug, um ſich Schatten zu geben, und auf der Erde ſitzend ſich bemüht, die Strümpfe anzuziehen, dieſes aber, weil die Beine naſs waren, nicht zu Stande brachte. Unter dem Waffenlärm und dem Trommelwirbel zerrte er mit aller Haſt und Gewalt an dem einen Strumpfe. Man ſah Trommler und Soldaten, die mit zuſammengerafften Kleidern nackt dem Kampfplatze zueilten; die ſeltſamſten Stellungen, die

*) Gaye II. no. XXXVII. Nota.

Fig. 16. Die Kletterer.
Nach dem Stiche von Marcanton.

Einen aufrecht, die Anderen knieend oder vorgebeugt, Andere ſtürzend oder in die Höhe kletternd in den ſchwierigſten Verkürzungen.«

Ein flüchtige Federzeichnung in der Albertina, erſt vor wenigen Jahren aufgefunden, giebt eine beiläufige Vorſtellung von der Scene voll des Tumultes, der Haſt und des Schreckens, wie ſie dem Künſtler im erſten Entwurfe vorſchwebte.*) Auſserdem tritt noch für die eine und andere Gruppe die Nachbildung im Kupferſtiche zur ſchriftlichen Ueberlieferung ergänzend hinzu. Bereits 1510, alſo zu einer Zeit, in welcher der Carton noch unverſehrt beſtand, hat Marcanton eine Gruppe von drei Figuren aus demſelben in Kupfer geſtochen. Das Blatt (B. 487), unter den Namen »die Kletterer« weltbekannt, zeigt einen nackten Soldaten, vom Rücken aus geſehen, welcher ſoeben das ſteile Ufer emporklettert, während ein zweiter auf der Erde knieend ſich vorbeugt und einem Kameraden, deſſen Hand nur aus dem Waſſer hervorragt, die Rechte hilfreich entgegenſtreckt, ein dritter endlich, halb bekleidet, den Kopf ſeitwärts gewendet, zur Eile mahnend mit der Rechten auf den nahenden Feind hinweiſt. (Fig. 16.) Auch die von Vaſari ſo hoch geprieſene Geſtalt des Alten mit dem Epheukranze und den Kletterer hat Marcanton (B. 472 und 488) noch einmal jeden einzeln geſtochen. Einem Schüler Marcanton's, dem Agoſtino Veneziano, danken wir die Erhaltung einer anderen Gruppe (B. 423). Eiligſt neſtelt ein bereits gerüſteter Krieger noch am Gewande und ſetzt ſich dem Feinde entgegen in Bewegung. Der nackte Soldat neben ihm hat ſoeben das Ufer erklommen und will ſich, das Gewand über die Rechte geworfen, erheben. Er hat das Geſicht ſeitwärts gewendet, woher der Lärm tönt, während die dritte Figur ſich über einen Verwundeten nach dem Uferrande vorbeugt, um nach einem Soldaten zu ſpähen, der mit den Fluthen kämpft. Nur ſeine Arme ſind ſichtbar, die Hände in der Verzweiflung förmlich in den Felſen eingegraben. Die letzte Figur iſt der Alte, welcher mit dem Anzuge des Strumpfes nicht fertig werden kann. Obſchon beide Stecher, Marcanton und Agoſtino Veneziano, das Terrain und den Hintergrund willkürlich verändert haben, bewahren doch ihre Blätter einen urkundlichen Werth. Die einzelnen Figuren ſind zweifellos dem Carton Michelangelo's entlehnt, auch die Gruppirung feſtgehalten worden. Oder wenn ſie, wie es damals häufig geſchah, nach Handzeichnungen und Skizzen des Meiſters geſtochen wurden, ſo bewahren ſie doch das unmittelbare Gepräge ſeiner Hand. Sie rechtfertigen die Bewunderung, welcher Vaſari einen ſo begeiſterten Ausdruck verliehen. Alle im Kreiſe der Plaſtiker

*) Thauſing in Lützow's Zeitſch. f. b. K. XIII. 107, 129.

erworbene Meiſterſchaft hielt Michelangelo hier zur Verfügung, um das höchſte Maafs der Kühnheit und Freiheit in den Bewegungen, die vollen-

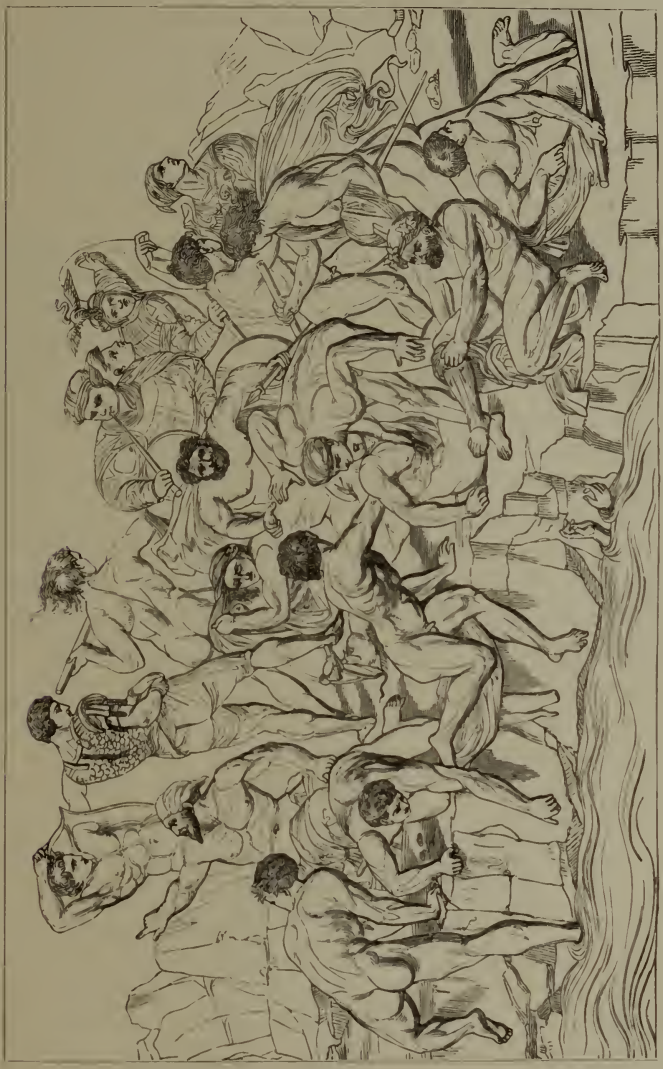


Fig. 17. Pſeudo-Copie des Cartons der badenden Soldaten. Holkham Hall.

dete Kraft und Fülle des Lebens zu erreichen. Dagegen mufs einem grau in grau gemalten Bilde im Beſitze des Grafen Leiceſter in Holkham Hall, welches angeblich den ganzen Carton wiedergeben ſoll und durch den Stich L. Schiavonetti's eine weite Verbreitung gefunden hat, das Anrecht

auf Treue abgeſprochen werden (Fig. 17). Das Bild gilt für das Werk Baſtiano's da San Gallo. Auf Betrieb Vaſari's hatte derſelbe ſeine Nachzeichnung des Cartons noch einmal in Oel grau in grau wiederholt. Dieſe Reproduction wanderte aber nach Frankreich, während das Holkhamer Bild aus dem Palazzo Barberini in Rom herrührt. Es ſtimmt ferner mit Vaſari's Beſchreibung keineswegs überein und widerſpricht in Einzelheiten den Stichen Marcanton's und Agoſtino's. Die Figuren des Hintergrundes endlich fallen ſo entſchieden gegen die herrlichen Geſtalten im Vordergrunde ab, die Gruppirung erſcheint zur Hälfte ſo locker, zur Hälfte wieder ſo ſtark gedrängt und gehäuft, daſs man die Vermuthung nicht unterdrücken kann, der Maler des Holkhambildes habe mit Hilfe von Stichen und Zeichnungsfragmenten die ganze groſse Gruppe zuſammengeſtellt und die vorhandenen Lücken, ſo gut er es vermochte, ausgefüllt. Ein unverdächtiges Zeugniſs von Michelangelo's Kunſt legen demnach nur die alten italieniſchen Stiche ab. Für uns iſt der Verluſt des Schlachtcartons unerſetzlich. Auf die Zeitgenoſſen aber übte er glücklicher Weiſe die volle Wirkung. Aehnlich wie ſich im fünfzehnten Jahrhundert um Maſaccio's Fresken in der Brancaccikapelle alle Künſtler geſammelt und von ihnen gelernt hatten, ſo bildete, wie die Sage geht, Michelangelo's Werk die Hauptſchule des jüngeren Geſchlechtes. Vaſari zählt eine lange Reihe von Bildhauern und Malern auf, welche nach dem Carton zeichneten, und nennt unter ihnen auch Raffael. So trat der Urbinate zum erſten Male in die Kreiſe Michelangelo's.

II.

Raffael's Jugend und Lehrzeit.

Hoch oben in den Apenninen, wo ſich die Mark Ancona von Umbrien und Toscana ſcheidet, liegt Raffael's Heimath. Die groſse Heerſtraſse, auf welcher die Völkerſchaften zogen, und welcher entlang die Ideen wanderten, die das Schickſal und Leben Italiens entſchieden, berührte das urbinatiſche Hochland nicht. Es iſt eine einſame aber keine todte und öde Welt. Hier, wie auf der ganzen gegen das adriatiſche Meer offenen Oſtſeite Mittelitaliens zeigen die Bodenformen einen ſchärferen Wechſel, rücken die Gegenſätze der Natur, rauhe waldreiche Bergkämme, fruchtbare milde Thäler nahe aneinander. Groſse, mächtige Gemeinweſen, ein politiſch rühriges Bürgerthum finden keinen Raum, dagegen erheben und erhalten ſich leicht, auf die zahlreichen feſten Plätze geſtützt, Gewaltherrſchaften, und vererbt ſich häufig die militäriſche Führerrolle. Die berühmteſten Condottieri, welche, durch Glück begünſtigt, Dynaſtien gründeten, entſtammen den Marken, ſo die Sforza, Malateſta, Manfredi, Ordelaffi u. A. Auch Urbino erſcheint mit einer ſolchen Herrſcherfamilie auf das engſte verbunden. Es dankt den Fürſten aus dem Hauſe Montefeltro ſeinen Glanz und ſeine hiſtoriſche Bedeutung, vor allen dem ritterlichen, kunſtliebenden Herzoge Federigo, der an vierzig Jahre (1444—1482) das Regiment führte und von ſeinen Zeitgenoſſen als das Ideal eines Renaiſſanceherrſchers geprieſen wurde. Siegreich im Felde ſchildert ihn Vespaſiano da Biſticci, klug im Rathe und leutſelig im Umgange mit den Unterthanen, mit welchen er gern perſönlich verkehrte und in einem harmlos gemüthlichen Verhältniſſe lebte. Obſchon als Held geprieſen und zumeiſt auf ſeine militäriſchen Tugenden als Gewaltherrſcher geſtellt, huldigte er doch auch allen Künſten des Friedens mit Begeiſterung, und wenn ihm auch bei den unſichern Zeiten der Feſtungsbau in ſeinem Lande am meiſten am Herzen lag, ſo vergaſs Federigo doch nicht, ſeine Hauptſtadt mit einem Palaſte zu ſchmücken, der im ſechzehnten Jahrhundert als der glänzendſte Schloſsbau bewundert Anm. 1.

wurde. Wiſſensdrang und Kunſtliebe beherrſchten ihn in gleichem Maaſse, wie die von ihm geſtiftete Bibliothek offenbart, deren reiche Bücherſchätze mit der glänzenden Ausſtattung der Räume wetteiferten. Durch kunſtreiche Maler liefs der Herzog alle Helden des Geiſtes der alten Heidenwelt wie der chriſtlichen Zeit von Moſes und Salomon bis auf die heiligen Auguſtinus und Thomas herab, von Homer, Platon und Ariſtoteles bis zu Dante und Petrarca ſchildern, und dieſe Phantaſieporträts im Bibliothekſaale aufſtellen. Auch Apoll mit den neun Muſen, der Schutzpatron der Humaniſten, fehlte nicht. In den Schränken aber prangten in trefflicher Auswahl die Werke des »heiligen Collegiums der Theologen«, der alten und neuen Philoſophen, der berühmteſten Poeten und vornehmſten Juriſten.

Ob die landſchaftlichen Eindrücke aus der Jugendzeit auf Raffael's Empfindungen nachhaltig wirkten, läſst ſich ſchwer beſtimmen; einen tiefen Einfluſs möchte man kaum annehmen, da ſie durch die ſpäteren mächtigen Reize von Florenz und Rom wohl zurückgedrängt werden muſsten. Dagegen hat die durch Herzog Federigo nach Urbino gelenkte geiſtige Strömung unſtreitig lange Wellenkreiſe zurückgelaſſen, welche in dem ganzen Leben Raffael's nachzitterten. Ein humaniſtiſch geſinnter Hof, eine Kunſt, welche dem Heroencultus dient, die groſsen Männer der Vergangenheit nicht als bloſse Perſonificationen abſtracter Begriffe faſst, wie das Mittelalter that, ſondern als ſelbſtändige lebendige Perſonen verherrlicht, eine heitere und glänzende Bildung, begünſtigt durch die Abweſenheit wilder Parteileidenſchaften, gefördert durch die Erſchloſſenheit gegen die groſse Welt, das waren die älteſten Traditionen in Raffael's Leben. Sie hafteten um ſo ſtärker, als Raffael's Familie für Herzog Federigo's Perſönlichkeit und Thaten die regſte Theilnahme zeigte.

Raffael's Urgroſsvater Peruzzolo war um die Mitte des Jahrhunderts aus dem kleinen zwiſchen Urbino und dem Meere gelegenen Flecken Colbordolo in die Hauptſtadt der damaligen Grafſchaft eingewandert. Der Groſsvater Sante erſcheint als ein aufſteigender Mann, der durch Glück im Handel und Wandel Grundeigenthum und ein Haus in der Contrada del monte — Raffael's Geburtshaus — erwarb. Wie es kam, daſs Sante's Sohn, Giovanni, Maler wurde, wird uns nicht berichtet. Giovanni Santi erzählt ſelbſt, daſs er erſt, nachdem er die mannigfachſten Erwerbszweige verſucht, die wunderbare Kunſt der Malerei ergriffen habe. Dafür, daſs er die künſtleriſche Erziehung ſo ſpät begann, hat er es überraſchend weit gebracht. Und die Malerei war nicht die einzige Kunſt, welcher Giovanni ſeine Muſse widmete. Die Thaten Federigo's weckten ſeine dichteriſche Kraft und begeiſterten ihn zu einer Lebensbeſchreibung des Herzogs in Terzinen. Wir ehren die treue Hingabe des biederen Giovanni an das

herzogliche Haus, wir freuen uns aber auch, wenn ſchon der poetiſche Werth der nur auszugsweiſe bekannten Reimchronik — die Handſchrift ruht in der Vaticana — das Mittelmaafs nicht überſchreitet, über den verſtändigen Blick und die weitere Umſicht des Verfaſſers.*) Von beſonderem Intereſſe ſind die Bemerkungen Giovanni's über die Künſtler ſeiner Zeit. Er kennt und nennt ſie faſt alle, Bildhauer und Maler, die Künſtler Mittelitaliens und der Lombardei. Mit hohem Lobe ſtattet er namentlich Mantegna und Melozzo da Forli, Leonardo und Perugino aus. Es muſsten dieſe Letzteren nicht nothwendig in einem unmittelbaren perſönlichen Verhältniſſe zu Giovanni Santi ſtehen; jedenfalls, wenn ein ſolches beſtand, haben wir darüber keine Kunde, ſo wenig wie über ſeine Beziehungen zu den zahlreichen Künſtlern, welche Herzog Federigo in Urbino beſchäftigte. Auſser vlaemiſchen Malern waren hier unter anderen Paolo Uccelli und Piero della Francesca thätig. Gerade in den öſtlichen Landſchaften Italiens, wo es keine glorreichen Kunſttraditionen, keine feſtgewurzelten Localſchulen gab, bemerkt man in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts ein unruhiges Wogen, ein haſtiges Fortſchreiten, ein eifriges Ausblicken nach den Vorzügen anderer Kunſtſtätten. Wandermaler, hier überall gern geſehen, brachten zahlreiche Neuerungen mit und lieſsen mannigfache Eindrücke zurück. Gelegenheit ſich aus den engen Feſſeln der localen Kunſtübung zu reiſsen, gab es für den ſtrebſamen Kunſtjünger genug. Und daſs Giovanni Santi helle Augen und einen energiſchen Sinn beſaſs, bezeugen ſattſam ſeine Werke. Nur aus dem letzten Jahrzehnt ſeines Lebens ſind ſolche mit Sicherheit nachzuweiſen, der Gang ſeiner Entwickelung iſt daher nicht völlig klar. Offenbar blieb ihm aber die Richtung Piero's della Francesca und der Anhänger desſelben nicht völlig fremd. Die Lehren der Perſpective, einer damals noch vielfach geheimen und ſchweren Kunſt, wendet er mit groſser Freiheit an, ſelbſt kühnere Verkürzungen gelingen ihm mühelos. Auch die berechnete Strenge der Zeichnung, in den Gewändern und einzelnen männlichen Geſtalten bemerkbar, geht auf dieſelben Einflüſſe zurück. Doch war die umbriſche Schule ſo nahe benachbart, der in ihr vorherrſchende lyriſche Anklang auch in Giovanni's frommer Heimath ſo gut verſtändlich, daſs er auch dieſe Eindrücke in ſich aufnahm und in ſeinen Madonnenbildern veräuſserte. Ueber allen dieſen Aneignungen ſchwebt, die Gegenſätze mildernd und löſend, ſeine eigene liebenswürdige, mit den Umbriern verglichen, friſchere Natur. Die ſchwächſte Seite an Giovanni iſt das Colorit; er gebietet auch nicht über mannigfache Typen

*) Fragmente der Reimchronik bei Paſſavant I. 415.

und wird leicht in der Charakteriſtik eintönig; dafür weiſs er uns durch den milden Ausdruck und einzelne anmuthige Bewegungen ſeiner Geſtalten, die wir bei ſeinen näheren Kunſtgenoſſen vergeblich ſuchen würden, zu erfreuen. Giovanni Santi ragt weit über die Mehrzahl der letzteren hinaus, und hat ſich als Lehrer gewiſs von beſchränkter Einſeitigkeit ferngehalten. War er nun in der Lage, ſeinem Sohne Raffael Unterricht zu ertheilen?

Vielleicht ſchon in reiferem Alter heiratete Giovanni Santi die Tochter des Battiſta Ciarla in Urbino, mit Namen Magia, die ihm am
Anm. 2. Charfreitag, den 28. März 1483, einen Sohn: Raffael gebar. Schon im Jahre 1491 (7. October) verlor Raffael ſeine Mutter. Giovanni ſchritt im Jahre darauf zur zweiten Ehe mit der Tochter eines Goldſchmiedes, Bernardina Parte, erfreute ſich aber nicht lange des neuen ehelichen Glückes, da er bereits am 1. Auguſt 1494 verſtarb. Sein Tod war ein hinreichend wichtiges Ereigniſs, um in einem Briefe der jungen Herzogin Eliſabeth an ihre Schwägerin Iſabella Gonzaga beſonders vermerkt zu werden.*)

Raffael hatte bei dem Tode ſeines Vaters das elfte Lebensjahr erſt um wenige Monate überſchritten. Dadurch wird es zweifellos, daſs, wenn ſich in Raffael künſtleriſche Eigenſchaften Giovanni's wiederholen, dieſes ungleich mehr auf Vererbung als auf Lehre und Unterricht beruht. Nur die einfachſten Handreichungen, die elementarſten Kunſtgriffe kann er dem Vater abgelauſcht haben. Wer den verwaiſten Knaben weiter in der Malerei unterwies, iſt uns freilich noch vollſtändig unbekannt.

Die von Vaſari erzählte Legende findet zwar keine unbedingt gläubige Gemeinde mehr; mit einiger Einſchränkung wird ſie aber noch immer weiter geſponnen. Nach Vaſari führte Giovanni Santi ſelbſt noch ſein Kind unter heiſsen Thränen der Mutter zu Perugino. Gegenwärtig läſst man Raffael bis zum Tode Giovanni's im väterlichen Hauſe leben und zeichnen. Sobald er den Vater verlor, wanderte er auf Geheiſs des Vormundes und den Rath der Freunde nach der umbriſchen Hauptſtadt. Aeuſsere und innere Gründe ſprechen aber für ein längeres Verweilen Raffaels in ſeiner Heimat. In den Gerichtsakten, welche in dem Erbſtreite zwiſchen Raffael's Vormund, dem Erzprieſter Dom Bartolomeo Santi, und ſeiner Stiefmutter aufgenommen wurden, wird er erſt in einer Urkunde vom 13. Mai 1500 als dauernd abweſend von Urbino bezeichnet. Der Notar nimmt für den Abweſenden eine Summe Geldes

*) Campori, Notizie e documenti per la vita di Giovanni Santi e di Raffaello Santi. Modena 1870. p. 4.

in Verwahrung. Eine vorhergehende Verhandlung (5. Juni 1499) dagegen bezeichnet wohl die Stiefmutter ausdrücklich als abwesend, erwähnt aber Raffael's Abwesenheit mit keiner Silbe, obgleich derselbe nicht mehr minderjährig war, also eigene Rechte besass.*) Raffael hätte auch in Perugia den persönlichen Unterricht des Meisters gar nicht geniessen können, da Perugino urkundlich in den Jahren 1495 bis 1499 ein Wanderleben führte, und wenn er nicht auf Reisen war, seinen Wohnsitz in Florenz hatte. Auch Pinturicchio, welchen man gern als eine Art Altgesellen Perugino's darstellt, in Abwesenheit des letzteren mit der Leitung der Werkstätte betraut, weilte am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts noch in Rom und legte hier die letzte Hand an Fresken im päpstlichen Palaste und in der Kirche S. Maria del popolo. Zu den äusseren Gründen Anm. 3.
für die Meinung, dass Raffael erst am Schlusse des Jahrhunderts in Perugino's Werkstätte eintrat, treten noch innere hinzu. Wäre Raffael bereits im zarten Knabenalter unter Perugino's unmittelbare Zucht gekommen, wie hätte er sich da Widerstandskraft gegen die Einflüsse des Lehrers erworben? Er würde einfach mit Perugino's Augen gesehen, mit Perugino's Hand gezeichnet haben. Nun ist es aber eine allgemein anerkannte Thatsache, dass Raffael nicht nur Perugino's Manier mit grosser Leichtigkeit überwand, sondern dass er auch von allem Anfange her eine gewisse Selbständigkeit sich bewahrte. Dieselbe beschränkt sich nicht auf die allgemeine Auffassung der Natur, auf die zartere Anmuth und lebendigere Schönheit der einzelnen Gestalten. Dafür kann seine persönliche Anlage, seine angeborene Empfindungsweise als Erklärung angerufen werden. Raffael unterscheidet sich aber auch durch äussere Gewohnheiten von Perugino und den umbrischen Genossen. Bereits in den früheſten authentischen Zeichnungen kann man eine andere Art der Strichführung, eine Vorliebe für eine andere Kopf- und Handform und für andere landschaftliche Hintergründe beobachten. Als Beispiele mögen die Oxforder Blätter, welche Studien zu einer Auferstehung enthalten (Fig. 19) (Braun's Ph. 6 u. 7), und die Madonnenskizze (Br. 10) gelten. Wären wohl diese selbständigen Gewohnheiten so früh gezeitigt worden, wenn Raffael bereits seit dem Knabenalter in engem Zusammenhange mit einer Schule gestanden hätte, welche nach allem, was wir von ihr wissen, ein Arbeiten nach festgestellten Schablonen begünstigte? Man hebt gern den überraschenden Aufschwung Perugino's in den Jahren 1500 bis 1502 hervor und schreibt ihn dem Einflusse Raffael's zu. Die Berührung des Schülers wirkte auf den alten Meister wie ein Jugendbrunnen. Dieses

*) Passavant I. 364 und Jahrbuch d. K. Pr. Kunstsammlungen III. 161.

Ereigniſs erſcheint räthſelhaft, wenn Raffael ſchon ſeit den Knabenjahren ſich in der unmittelbaren Nähe Perugino's bewegte und Fortſchritt an Fortſchritt ſtill und ſtetig fügte. Männern des täglichen Umganges konnte der Gegenſatz der Kunſtweiſe ſchwerlich plötzlich und mit überwältigender Kraft ſich offenbaren. Dagegen iſt die Thatſache leicht er-

Fig. 18. Federzeichnung in Oxford.

klärlich, wenn man annimmt, daſs mit Raffael eine neue friſche bis zu einem gewiſſen Grade ſelbſtändige Kraft die Werkſtätte Perugino's betrat.

Vielleicht darf eine Erfahrung, welche durch den Ueberblick der ganzen Entwickelung Raffael's gewonnen wird, ſchon hier Platz finden. Kein Künſtler beſitzt eine ſo unbeſchränkte Empfänglichkeit für äuſsere Anregungen wie Raffael. Jeder neue Reiz, welchen ihm die Natur, die wechſelnde landſchaftliche Umgebung bietet, jeder neue Zug in der künſt-

Fig. 19. Studien zu Auferſtehung. Silberſtiftzeichnung in Oxford.

leriſchen Auffaſſung wird von ſeinem Auge aufgefangen, hinterläſst in ſeiner Phantaſie einen tiefen Eindruck. Der Wiederſchein des Einfluſſes einer langen Reihe von Meiſtern lagert auf ſeinen Werken. Auch, wo uns die Tradition verläſst, entdecken wir durch die Stilvergleichung die Spuren des Feuereifers Raffael's, ſich über die verſchiedenen Kunſtſtrömungen zu unterrrichten und aus denſelben für die eigene Entwickelung Nutzen zu ſchöpfen. Wie viele Meiſter klingen nicht in Raffael's Werken an: Perugino und Pinturicchio, Francia und Fra Bartolommeo, Leonardo und Sebaſtian del Piombo, endlich Michelangelo. Wie tief hat er ſich in die Antike eingelebt, ſo daſs die Wiederaufnahme derſelben in den Kunſtkreis des ſechzehnten Jahrhunderts vornehmlich auf ſein Beiſpiel zurückgeführt werden muſs. Dennoch verleugnet er niemals ſeine Selbſtändigkeit; er beharrt in keinem einzigen Falle bei der bloſsen Nachahmung der äuſseren Manier, ſondern weiſs ſtets die fremden Elemente mit ſeiner perſönlichen Eigenart auf das engſte zu verſchmelzen. Er bleibt immer von den Jugendjahren bis an ſein Lebensende nur Raffael, ſo offen ſich auch ſeine Natur gegen äuſsere Anregungen erſchlieſst. Dieſe Thatſache berechtigt zu dem Schluſſe, daſs ſich das künſtleriſche Weſen in Raffael bereits zu einem feſten Kern verdichtet hatte, ehe er mit einer der groſsen Lokalſchulen in Berührung trat. In ſtiller Ruhe bildete er frühzeitig ſeine natürlichen Anlagen aus, entwickelte den Formenſinn und übte das Auge, ſo daſs er den mannigfachen Schulrichtungen ſpäter eine gewiſſe Widerſtandskraft entgegenſtellen konnte, von ihnen lernte, aber nicht überwältigt wurde. Dieſe ſtille Muſse und die Gelegenheit zu friſcher Selbſtentwickelung fand er in ſeiner Heimat, wo es wohl einzelne Künſtler, aber keine bevormundende Schule gab. So führen auch dieſe Erwägungen zu der Annahme eines längeren Aufenthaltes in Urbino, bevor er Perugino's Werkſtätte beſuchte.

Ueber den Mann, welcher Raffael's früheſte Verſuche leitete, ſtehen uns vorläufig nur Vermuthungen zu Gebote. Giovanni Santi hatte einen Gehilfen (garzone) Namens Evangeliſta Pian da Mileto, welcher Giovanni's Teſtament als Zeuge unterſchrieb*), deſſen künſtleriſchen Nachlaſs, wie es ſcheint**), regelte und ſpäter mit Timoteo Viti gemeinſam arbeitete.***) Im Jahre 1495 kehrte der letztere aus Bologna in ſeine Heimat zurück und wurde hier anſäſſig. Timoteo iſt wohl derſelbe Maler, deſſen Ankunft die Herzogin Eliſabeth von Urbino erwartete, um ihr zuerſt dem Giovanni Santi aufgetragenes Bildniſs malen zu laſſen. Er ſtand ſpäter

*) Pungileoni, Elogio ſtorico di Giovanni Santi. p. 136.

**) Campori, Notizie. p. 4.

***) Vaſari IV. 507.

zu Raffael in nahen Beziehungen und war ganz geeignet, Raffael zu unterrichten, ohne deſſen natürliche Entwickelung zu ſtören, ihm enge Schulfeſſeln anzulegen. So erſcheint es gerechtfertigt, daſs an ihn zunächſt als Lehrer des jungen Raffael gedacht wird. Die äuſsere Wahrſcheinlichkeit in innere Gewiſsheit zu verwandeln, indem Timoteo's Einfluſs in den früheſten Werken Raffael's nachgewieſen wird*), iſt bis jetzt nicht vollkommen gelungen.

Das Maaſs des Kunſtvermögens, welches Raffael aus Urbino mitbrachte, läſst ſich nicht mehr genau beſtimmen. Wohl werden in Kunſtkabinetten einzelne Handzeichnungen aufbewahrt, welche in ſeine früheſte Jugendzeit fallen ſollen, doch entbehren dieſelben aller inneren Glaubwürdigkeit, wie z. B. die in dem ſog. Raffaeliſchen Skizzenbuche (Samml. der Akademie in Venedig) bewahrten Zeichnungen nach Studien Perugino's und Pinturicchio's für die Fresken in der Sixtina. Auch die mit der Feder gezeichneten Copien nach den Idealporträten in der urbinatiſchen Bibliothek (eben dort) erſcheinen unter ſich viel zu ungleich und verrathen theilweiſe eine viel zu ſehr ſchon praktiſch geſchulte, dabei wenig friſche Hand, als daſs ſie dem etwa vierzehn- bis ſechszehnjährigen Raffael mit Wahrſcheinlichkeit könnten zugeſchrieben werden. Dagegen Anm. 4.
liegt offen zu Tage, was ihm während ſeiner Lehrzeit die Werkſtätte Perugino's an Anregungen bot. Auſser dem Frescoſchmuck im Cambio waren Perugino damals noch folgende Tafelbilder aufgetragen worden: die Himmelfahrt Mariae für das Kloſter in Vallombroſa, die Vermählung Mariae für die Joſephsbrüderſchaft in San Lorenzo in Perugia, die Krönung Mariae und die Kreuzigung für die Kirche San Francesco al monte. Dieſelben Gegenſtände hat Raffael in ſeinen früheſten ſelbſtändigen Werken geſchildert. Für das nahe Verhältniſs zu dem umbriſchen Meiſter laſſen ſich aber noch viel ſprechendere Zeugniſſe aufweiſen als die Gleichheit in der Wahl der Darſtellungen. Wenn uns Blätter in die Hand fallen, deren eine Seite Perugino, die andere Raffael mit Zeichnungen gefüllt, dann wieder Entwürfe Perugino's, die Raffael in Farben ausgeführt hat, und endlich Skizzen von Raffael, welche ſich auf Gemälde Perugino's beziehen, ſo dürfen wir wohl auf die engſten perſönlichen Beziehungen zwiſchen den beiden Künſtlern, dem fünfzigjährigen Manne und dem noch nicht zwanzigjährigen Jünglinge ſchlieſsen. Auf der Rückſeite des Blattes (Städel'ſches Muſeum in Frankfurt), auf welchem Perugino die

*) Lermolieff, Die Werke ital. Meiſter. S. 342.

Taufe Chriſti entworfen hatte, zeichnete der Schüler den h. Martin. Raffael's Gemälde in Berlin, die Madonna zwiſchen den hh. Hieronymus und Franciscus, beſitzt ſeinen Ausgangspunkt offenbar in einer Werkſtattzeichnung in der Wiener Albertina. Als Perugino die Auferſtehung Chriſti, jetzt in der Vaticaniſchen Galerie, entwarf, wiederholte Raffael wahrſcheinlich zu eigener Uebung die Geſtalten der ſchlafenden und fliehenden Grabwächter. Dieſelben ſind uns in der Sammlung der Univerſität Oxford erhalten und überraſchen, mit Perugino's Arbeiten verglichen, durch ihre ungleich gröſsere Vollendung. Zwar fehlt noch, wie bei allen Jugendarbeiten Raffael's, das durchgreifende Naturſtudium, beſonders die Köpfe erſcheinen nach einem feſtſtehenden Typus gezeichnet. In den mit dem Silberſtift zart gezogenen Umriſſen klingt aber bereits der reine Wohllaut an, welcher alle Raffael'ſchen Schöpfungen begleitet. Noch ein anderes Beiſpiel des Zuſammenwirkens mit dem Lehrer und den Schulgenoſſen verdient Erwähnung. Ein beliebter Gegenſtand der Darſtellung war in Perugino's Werkſtätte die Scene, in welcher dem Chriſtuskinde von den Eltern und den Hirten andächtige Huldigung gezollt wird. Es ruht auf dem Boden oder ſitzt auf einem Sattel, von einem Engel unterſtützt und wird von der knieenden Madonna, von Joſephus und den Hirten angebetet. Dieſe Scene gibt eine kleine Predelle in der Sammlung Conneſtabile in Perugia wieder; ſie bildet den Inhalt der Mitteltafel auf dem groſsen Altarwerke, welches Perugino für die Karthause zu Pavia gemalt hatte und jetzt die Londoner Nationalgalerie unter ihren Schätzen bewahrt. Auch Raffael arbeitete den Gegenſtand durch.*) Zuerſt ganz flüchtig, dann ſorgfältiger mit dem Silberſtift auf abgetöntem Papier entwirft er mit einzelnen Abänderungen das Hauptmotiv des Mittelbildes. Und als der Carton für die kleine Predella in der Werkſtätte fertiggeſtellt wurde, lieſs ſich Raffael nicht abhalten, wenigſtens den Kopf der knieenden Madonna in gröſserem Maaſsſtabe (Florenz Br. 516) auszuführen. Solche Zeugniſſe der Wechſelwirkung zwiſchen Werkſtattarbeiten und Raffael's Studien können noch öfter angerufen werden. Kein Wunder, daſs der begreifliche Eifer, recht viele Spuren der Jugendentwicklung Raffael's zu entdecken, ſie zu einer förmlichen Regel erhob und ſeine Mithilfe an allen in dieſer Zeit von Perugino geſchaffenen Werken behauptet, alles Gute und Schöne in denſelben ihm zugeſchrieben wurde, meiſtens jedoch ohne zureichenden Grund. In der Malertechnik wenigſtens ſtand Perugino ſeinen Meiſter und bedurfte

*) Robinſon, Critical account of the drawings in Oxford No. 5—7. Br. 1 und 2.

hier nicht der nachbeſſernden Hand des techniſch noch mangelhaft geſchulten Raffael. Man geht alſo vollſtändig irre, wenn man gerade aus der gröſseren Schönheit der Malerei auf Raffael's Mitwirkung ſchlieſst; die bloſse Abweichung von Perugino's Weiſe allein weiſt aber nicht nothwendig auf Raffael zurück. Noch andere jüngere Kräfte weilten in Perugino's Nähe, wie denn in der That in vielen Fällen, wo man Raffael's Anm. 5.
Thätigkeit wahrzunehmen glaubte, eine Verwechslung mit lo Spagna oder mit Euſebio di S. Giorgio u. A. ſtattfand, wenn nicht ganz einfach der Wunſch, ein Bild Raffael's zu beſitzen, der Vater des Glaubens wurde.

Schon wenige Jahre nach Raffael's Eintritt in die Werkſtätte Perugino's trat ein Wechſel in ſeinem äuſseren Leben ein. Der Meiſter verlieſs Perugia und nahm wieder in Florenz ſeinen ſtändigen Aufenthalt. Die kriegeriſchen Unruhen, weithin im Lande durch den Ehrgeiz der Borgia erzeugt, mochten ihn zu dieſem Entſchluſſe gebracht haben. Zwar war auch in Florenz die Kunſtpflege gegen die alten glorreichen Zeiten dürftig geworden; immerhin gab es doch hier mehr Beſchäftigung als in der nahe am Kriegsſchauplatze gelegenen umbriſchen Stadt. Und da in Florenz damals, wie die Signoria von Florenz ihrem Abgeſandten in Frankreich klagend bemerkte, die guten Meiſter zu fehlen anfingen, ſo durfte Perugino auf eine reiche Beſchäftigung hoffen. Die Thatſache ſeiner Ueberſiedlung nach Florenz 1502 wurde uns durch den jüngſt veröffentlichten Briefwechſel der Markgräfin Iſabella von Mantua mit ihrem florentiner Bevollmächtigten bekannt.*) Die Gemahlin Gonzaga's wünſchte für ihr Cabinet auch ein Bild des »berühmten« Perugino zu beſitzen. Ein Verſuch, durch die Vermittelung Giovanna's della Rovere 1500 zu einem ſolchen zu gelangen, miſslang. Später, im Herbſte 1502, zeigt der nach Florenz überſiedelte Maler Geneigtheit, der erlauchten Kunſtfreundin zu dienen. Er empfängt ein Aufgeld, unterſchreibt den Contract und läſst die Maaſse für das Bild kommen; erſt im November 1504 beginnt er aber die Zeichnung und vollendet das Bild im Juni 1505. Während dieſer langen Zeit weilt er allerdings öfter auſserhalb Florenz, in Bädern, in Siena, in Perugia, hier, wie angegeben wird, um Rechtshändel zu ſchlichten: immer bleibt bei allen Betheiligten die Vorausſetzung beſtehen, daſs er regelmäſsig in Florenz lebe, wo ſeine Frau, die ſchöne Clara Fancelli, wohnte und er eine Werkſtätte beſaſs. Vom Beginn des Jahres 1504 an bringen noch andere längſt bekannte Thatſachen die Beſtätigung dafür bei.

Folgte Raffael alsbald ſeinem Meiſter oder blieb er noch dauernd

*) Giornale d' erudiz. artistica II. 73 ff.

in Perugia zurück, etwa neben Pinturicchio an der Spitze einer Werkſtätte, welche Perugino daſelbſt zurückgelaſſen hatte? Leider ſagen über den Beſtand der letzteren, alſo über ein Doppelatelier Perugino's, die Urkunden nicht das Geringſte, ja die Schilderung des Meiſters in den Briefen des Mantuaner Geſchäftsträgers, er müſſe für das tägliche Brod arbeiten, ſcheint einem ausgedehnten Kunſtbetriebe zu widerſprechen. Allzu lange blieb übrigens auch Raffael nicht auf dem Boden Perugia's
Anm. 6. feſtgebannt. Im Jahre 1504 beſuchte er für längere Zeit ſeine Vaterſtadt, wo er den Verkehr mit Timoteo Viti erneuerte, und im Herbſte deſſelben Jahres nahm er ſeinen ſtändigen Aufenthalt in Florenz. Zu dieſer Annahme zwingt uns die Einſicht in die Stilwandlung, welche gerade jetzt eintritt, auch wenn wir den Empfehlungsbrief der Herzogin Giovanna von Montefeltre an den Gonfaloniere von Florenz, vom 1. October 1504 datirt, nicht als ſichere Urkunde benützen. Vorher gingen noch kleinere Reiſen, wie nach Siena zu der Zeit, als daſelbſt
Anm. 7. Pinturicchio die Fresken in der Libreria malte. Eine alte Tradition läſst Raffael an den Entwürfen für dieſelben mithelfen.

Nicht plötzlich und unvorbereitet tauchte Raffael 1504 in die florentiner Kunſtſtrömung. Einzelne Berührungen mit der florentiner Kunſtwelt hatten ſchon früher ſtattgefunden. Nicht gewaltſam ſagte er ſich von nun an von der umbriſchen Richtung los. Zunächſt blieb ja noch immer Perugino's Einfluſs maaſsgebend, neben welchem der von Verrocchio's Werkſtätte her befreundete Kreis z. B. Lorenzo di Credi ſich geltend machte; für entgegengeſetzte Beſtrebungen und Ziele konnte die Empfänglichkeit nur allmählich in Raffael erwachen. Den Vorgang der langſamen, friedlichen Ablöſung von der Schule des Meiſters machen die erſten ſicheren Werke Raffael's in klarſter Weiſe anſchaulich. Die materiellen Grundlagen der Compoſition entlehnt Raffael, auch nachdem er aufgehört hatte, Schüler Perugino's zu ſein, den Bildern des letzteren; es iſt überhaupt auffallend, wie lange in dieſer Beziehung Raffael von älteren Muſtern abhängig bleibt. Noch die Grablegung Chriſti 1507 offenbart die bedachtſame, maaſsvolle Weiſe des Künſtlers, die in liebevoller Achtung für die Tradition keine weſentliche Neuerung überflüſſig unternimmt. Die allgemeine Anordnung, die Gliederung im Raume, die Gruppirung, der äuſsere Charakter der einzelnen Geſtalten erſcheint regelmäſsig in den Bildern Perugino's und Raffael's wiederholt. Daraufhin konnte Vaſari behaupten, daſs ſich ihre Arbeiten nicht von einander unterſcheiden laſſen. Für den groben Blick mag das zutreffen. Sieht man näher zu, ſo bemerkt man, wie gleichſam eine Meiſterhand alle Linien noch einmal zarter und reiner umſchreibt, wie mit geringem

Wechſel reicheres Leben, tieferer Ausdruck, lautere Schönheit den einzelnen Geſtalten wie den Gruppen aufgeprägt wird. Bei aller Innigkeit des Anſchluſſes an den Meiſter wahrt ſich doch Raffael ſeine Freiheit, und ſpricht in dieſen, oft ganz leiſen, immer entſcheidenden Aenderungen, ohne es zu wollen, ein feſtes Urtheil über Perugino's engbegrenzte Weiſe aus. Eine ſolche Objectivität konnte ſich Raffael allerdings am raſcheſten erwerben, wenn ihm die Gelegenheit zum Vergleichen gegeben wurde, die Uebung ſeines Kunſtſinnes nicht auf ein einziges beſchränktes Feld angewieſen blieb. Daran ſchließt ſich noch eine andere Beobachtung. Bei größeren Altarwerken erſcheint das Hauptbild gewöhnlich mit geringerer Freiheit entworfen und ſtärker an ältere Muſter angelehnt, als die kleinen Staffelbilder, die ſogenannte Predella. In dieſen wagt ſich der jugendliche Maler muthiger heraus und betritt ohne Scheu einen weiteren Kreis des Lebens und der Kunſt. Hier läſst er z. B. florentiniſche Einflüſſe offener walten, während die Hauptbilder noch an dem Herkommen der Schule feſthalten und in der conſervativen Richtung beharren. Natürlich geben die Predellabilder den beſſeren Schlüſſel für die Entſtehung der Werke ab.

In zwei umbriſchen Städten fand Raffael ſchon in früher Jugend Gönner, in der Hauptſtadt des Landes und in Città di Caſtello. Hier im oberen Tiberthale hatte ſich die Familie der Vitelli zu Reichthum, Anſehen und ſchließlich zur Herrſchaft emporgeſchwungen. Wie ſo viele andere Glücksfürſten Italiens erkannten auch die Vitelli in der Bauluſt und Prunkliebe wichtige Hebel der politiſchen Macht. Ihrem Beiſpiele dankte Città di Caſtello, daſs es im Laufe des 15. Jahrhunderts zu einer anſehnlichen Stadt anwuchs, in welcher Renaiſſancearchitekten Kirchen und Paläſte glänzend ſchmückten, die Terracotten aus der Schule Robbia's eine große Beliebtheit gewannen, und zahlreiche Maler aus Cortona, Fabriano, Perugia Beſchäftigung fanden.

Drei Werke Raffael's nennt Vaſari für drei verſchiedene Kirchen in Città di Caſtello gemalt. Den Inhalt der für S. Agoſtino beſtimmten Tafel bezeichnet er nicht näher, doch herrſcht kein Zweifel, daſs unter derſelben das hier bis 1789 bewahrte Altarbild: die Krönung des h. Nicolaus von Tolentino verſtanden werden müſſe. Es iſt das einzige in dieſer Kirche, welches die Tradition Raffael zuſchrieb. Leider beſitzen wir nicht die geringſte Spur, was aus demſelben geworden, nachdem es Papſt Pius VI. in mehrere Einzelbilder zerſchneiden ließ, und müſſen uns mit Beſchreibungen, die aber nur nach dem Hörenſagen verfaſst ſind,

und mit Skizzen und Entwürfen (Lille und Oxford) begnügen.*) Nach einer in Lille bewahrten Handzeichnung (Braun's Photogr. No. 95) zu ſchlieſsen, verſuchte ſich Raffael in dieſem angeblichen Erſtlingswerke im groſsen Stile und ſchuf ein Bild, das im Gegenſatze zu allen übrigen Jugendleiſtungen eine durchaus ſelbſtändige Compoſition offenbart und zugleich eine vollkommen ſichere Herrſchaft über die Formen, natürlich innerhalb der Schulgrenzen, verräth. Der h. Nicolaus mit Kreuz und Buch in den Händen tritt als Sieger den böſen Feind mit Füſsen. Ihm zur Seite ſtanden zwei Engel, von welchen das Liller Blatt nur jenen zur Rechten des Heiligen zeigt. Ueber dieſer unteren Gruppe ſchwebten, halb in Wolken verhüllt, nur mit dem Oberleibe ſichtbar, Chriſtus mit der Madonna und dem h. Auguſtin, Kronen haltend. Die Zeichnung zeigt theilweiſe nur erſt die raſch hingeworfenen Studien nach dem Modell; um ſo überraſchender wirkt die feine Zierlichkeit der Bewegungen, die Lieblichkeit des Ausdrucks. (Fig. 20.) Nach der Ueberlieferung ſoll Raffael dieſes Bild bereits in ſeinem ſiebzehnten Jahre gemalt haben. Die Handzeichnungen ſagen das eine aus, daſs der jugendliche Meiſter, als er die Krönung des h. Nicolaus entwarf, mindeſtens die gleiche Reife beſaſs, welche die anderen für Città di Caſtello geſchaffenen Werke enthüllen. Dieſe, aber, das Crucifix in San Domenico und die Vermählung Mariae in S. Francesco, ſind 1503—1504 entſtanden.

Das Crucifix**), ein Gegenbild zu Signorelli's S. Sebaſtian, prangte in prachtvollem Steinrahmen auf einem Nebenaltar des Chores in San Domenico und gelangte in unſerem Jahrhundert nach mannigfachen Irrfahrten in den Beſitz des Lord Ward (Dudley-House) in London. Inmitten einer ſtillen, Schwermuth athmenden Landſchaft, die in leichten Wellenlinien gegen ferne Hügel emporſteigt, iſt das hohe Kreuz mit dem bereits todten Chriſtus, einer geſtreckten, hageren Geſtalt, aufgerichtet. Fliegende Engel halten unterhalb der Kreuzesarme Kelche bereit, das Blut, das aus den durchbohrten Händen und aus der Bruſtwunde Chriſti flieſst, aufzufangen. Zu Füſsen des Kreuzes knieen Hieronymus und Magdalena, an welche ſich die ſtehenden Geſtalten Maria's und Johannes' anreihen. Die Abhängigkeit des Malers von den gleichartigen Bildern ſeines Lehrers iſt unverkennbar. Er hält ſich genau an die von Perugino beliebte Anordnung der Scene, wiederholt einzelne Stellungen und Bewegungen und umzieht die Figuren mit ähnlichen Linien wie ſein Meiſter.

*) Zuerſt beſchrieben von Lanzi. I. 352. Eine frei behandelte Copie befindet ſich in der öffentlichen Sammlung in Città di Caſtello.

**) Stich von L. Gruner.

Fig. 20. Studien zu S. Niccola da Tolentino. Muſeum zu Lille.

Ueberlegen zeigt er ſich demſelben in dem tieferen Ausdruck der Köpfe, in der feineren Modulation der Geſten. So läſst die Madonna bei Raffael wie auf den Kreuzigungsbildern Perugino's (vgl. z. B. das Bild bei Roſini tav. 70) die gefalteten Hände in ſtummem Schmerze herabhängen; auf dem Raffael'ſchen Gemälde iſt ihre Lage ein wenig höher, aber gerade dieſes Wenige iſt für die Wahrheit der Empfindung entſcheidend. Die unendlich reichere Naturbegabung des Jünglings bricht in ſolchen Dingen ſiegreich durch. Dagegen hätte er bei längerer Kunſtübung es wahrſcheinlich vermieden, dem Engel zur Linken in jeden Arm einen Kelch zu geben und nicht den Blicken der beiden Knieenden und den Augen der beiden ſtehenden Figuren ſtets dieſelbe Richtung verliehen. Perugino als der geſchultere Praktiker löſt durch Contraſte die Gleichförmigkeit. Auch den Vortheil weiſer Bedachtſamkeit muſs er aber bald an ſeinen Schüler abtreten. Raffael's Vermählung und Krönung Mariae gehen gleichfalls auf Compoſitionen Perugino's zurück, erſcheinen aber keineswegs als befangene Nachbildungen, ſondern zeigen geradezu vollkommen und vollendet, was der ältere Künſtler mit beſchränkten Kräften angeſtrebt hatte.

Die Vermählung Mariae*) (lo ſpoſalizio) befand ſich auf ihrem urſprünglichen Standorte in der Kirche San Francesco in Città di Caſtello bis zum Jahr 1798, kam dann in die Hände eines franzöſiſchen Generals lombardiſcher Abkunft und ſchlieſslich in die Galerie Brera in Mailand. Raffael vollendete dieſes Bild, wie die Inſchrift ſagt, im Jahre 1504. (Fig. 21.) Perugino's Darſtellung desſelben Gegenſtandes ſtammt aus der Zeit, in welcher ſich Raffael in ſeiner Werkſtatt aufhielt und iſt gleichfalls in dem Revolutionskriege als Beuteſtück von den Franzoſen aus Perugia entführt worden. Gegenwärtig erfreut ſich des Beſitzes das Muſeum in Caen. Die materielle Beſchreibung der beiden Bilder weicht kaum merklich ab. Da und dort ſchlieſst die Tafel oben im Halbrund ab und ſteigt im Hintergrund ein kleiner Polygonaltempel empor, die reizende Vorahnung der Bauten Bramante's. Die Mitte des vorderſten Planes nimmt der bärtige Hoheprieſter ein, welcher die Hände des Brautpaares zuſammenlegt; ein zierlicher Frauenchor begleitet Maria, auf Joſeph's Seite ſtehen mit verdorrten Stäben die zurückgewieſenen Freier, unter ihnen der leidenſchaftlichſte im Begriffe, ſeinen Stab zu zerbrechen. Bei ſchärferer Betrachtung des Raffael'ſchen Werkes überſieht man aber über den

*) Stich von R. Stang.

Fig. 21. Die Vermählung Mariae. Galerie der Brera in Mailand.

zahlreichen Unterſchieden beinahe vollſtändig die Aehnlichkeit mit der Vorlage. Das iſt noch die geringſte, weil rein äuſserliche Verſchiedenheit, daſs Raffael den Platz der beiden Gruppen gewechſelt, Joſeph mit ſeinem Gefolge auf die rechte, Maria und ihre Begleiter auf die linke Seite verſetzt hat. In der Zeichnung und Auffaſſung der Einzelgeſtalten in den feineren Wendungen der Gruppirung offenbart ſich der ganz anders geartete Geiſt des jüngeren Künſtlers. Steif und gerade ſteht bei Perugino der Hoheprieſter da, ein lebloſes Werkzeug der Handlung, während er auf Raffael's Gemälde mit leiſer Neigung des Kopfes und leichter Wendung des Körpers theilnehmend auf die Madonna blickt. Mechaniſch läſst ihn der ältere Meiſter die Hände des Brautpaares zuſammenfügen, Raffael dagegen Joſeph ſeiner Braut den Ring reichen, welche ihn zart verſchämt entgegennimmt. So einförmig und leblos die Hände dort, ſo ausdrucksvoll und jede anders bewegt ſind ſie hier gezeichnet. Die Action des Stabbrechens entbehrt auf Perugino's Bilde aller Wahrſcheinlichkeit. Der verſchmähte Freier hat den Stab über den Oberſchenkel gelegt. Bei Raffael iſt ein Ueberſchuſs von Kraft vorhanden, ſeine Schilderung zeigt aber den Jüngling, der den Stab über dem Knie bricht, in vollem Ernſte bei der Sache. Auch der Tempel im Hintergrunde, von Raffael aus dem Achteck in das Sechzehneck übertragen und an Stelle der vier in den Axen vorſpringenden Portiken von einem geſäulten Umgange eingerahmt, zeigt den reineren Formenſinn. Vollends überraſchend wirkt die weibliche Geſtalt neben der Maria im Vordergrunde. Sie hat ſoeben den Schritt angehalten und blickt, die Hände über dem Schooſse gekreuzt, aufmerkſam auf das Brautpaar. Sie fehlt in der Vorlage, ſie dürfte überhaupt innerhalb der Grenzen der umbriſchen Schule kaum nachgewieſen werden.

Dieſelben Beziehungen, welche zwiſchen Perugino's und Raffael's Bildern der Vermählung Mariae walten, werden in ihren Schilderungen der Krönung Mariae*) ſichtbar. Perugino hatte dieſen Gegenſtand während Raffael's Gegenwart in ſeiner Werkſtatt für die Kirche San Francesco al Monte bei Perugia gemalt**), Raffael die gleiche Darſtellung im Auftrage der Maddalena degli Oddi, einer Dame aus dem ſtädtiſchen Herrengeſchlechte, für die Franziskanerkirche in Perugia ausgeführt. Urſprüng-

*) Stich von Ch. Stölzel.

**) Vgl. auch Pinturicchio's Himmelfahrt in S. M. del popolo und Krönung in der vatic. Galerie.

lich ſollte, wie eine Sepiazeichnung in Peſt*) lehrt, die Himmelfahrt Mariae geſchildert werden, wozu auch nach der Tradition die untere Gruppe beſſer paſst. Aus unbekannten Gründen wurde die Himmelfahrt in eine Krönung verwandelt. Der Vorgang hat durch dieſen Scenenwechſel entſchieden an Leben und einheitlichem Charakter gewonnen.

Fig. 22. Zeichnung Perugino's zu dem Bilde in Caen. Sammlung Malcolm.

Das Bild, von Holz auf Leinwand übertragen, ziert gegenwärtig die vaticaniſche Galerie. Mehrere Studienblätter in Lille und Oxford beweiſen die Sorgfalt der Vorbereitung. Köſtliche Modellacte, zu welchen ihm Jünglinge in der plaſtiſch wirkſamen, enganliegenden Volkstracht ſtanden, machte er mit zartem Silberſtifte für die muſicirenden Engel (Oxford, Br. 3), den einen und andern aufwärts blickenden Kopf zeichnete

*) K. Pulsky, Raffael in der Ungariſchen Reichsgalerie. Budapeſt 1882.

er ebenſo wie die Händelage eines Apoſtels für ſich, um der Bewegung vollkommen ſicher zu ſein (Lille, Br. 58; Oxford, Br. 4). Die feinere Durchbildung der Einzelgeſtalten genügt ihm nicht; auch die allgemeine Anordnung der unteren Gruppe erhebt ſich weit über die Compoſition der älteren Vorbilder. Bei Perugino ſtehen die Apoſtel gleichmäſsig in zwei Gruppen getheilt, die Köpfe einförmig nach oben gewendet. Durch einen kühnen Griff ſprengt Raffael die übertriebene Symmetrie, welche zu lebloſer Steifheit ausartet; er verſchiebt die Gruppen, indem er ſchräge in die Mitte den Sarkophag der Madonna, in welchem Lilien emporblühen, ſtellt und um den Sarkophag die Apoſtel in ungezwungener, lebendiger und dennoch geſchloſſener Weiſe reiht. Der jugendliche Thomas mit dem Gürtel, welchen die Madonna auf Erden zurückgelaſſen hat, in den Händen nimmt den Mittelpunkt der Apoſtelgruppe ein. Ihm zur Seite ſtehen die Apoſtelfürſten: Petrus den Kopf leiſe nach oben wendend, Paulus auf das Schwert geſtützt, den Gürtel betrachtend. In mannigfachem Geberdenſpiel ergehen ſich die übrigen Apoſtel. Der eine blickt ſtaunend in das leere Grab, ein anderer ſcheint einem fernerſtehenden das Wunder zu erklären, bis in den beiden Eckfiguren, die zugleich am weiteſten nach vorne gerückt ſind, in dem jüngeren Jacobus und dem Evangeliſten die Bewegung und der Ausdruck des Thomas verſtärkt wiederkehrt. Mit hingebender Begeiſterung erheben beide den Blick nach oben und verknüpfen ſo die untere Gruppe mit dem oberen Geſtaltenkreiſe, welcher ſonſt bei der ſcharfen Halbirung des Gemäldes allzu abgeſondert erſchiene. Die Madonna mit geneigtem Haupte und gefalteten Händen empfängt demuthsvoll die Krone, welche Chriſtus mit der Rechten über ſie hält, während ſeine Linke halberhoben Segen ſpendet. Bei Perugino und Pinturicchio ſind beide Hände Chriſti mit der Krönung beſchäftigt. Die vier muſicirenden Engel in ihren flatternden Gewändern und faſt überzierlichem Ausdrucke mahnen noch am meiſten an die Schulweiſe, während die zwei kleinen geflügelten Putti, die halbverſteckt hinter der Gewandung Chriſti und der Madonna herauskommen, bereits die glücklichſte Inſpiration Raffael's ahnen laſſen.

Zu dem Gemälde der Krönung Mariae gehört eine Predella, gleichfalls im Vatican, welche ſich von dem Herkommen der Schule noch weiter entfernt als die untere Gruppe des Hauptbildes. In drei Abtheilungen werden die Verkündigung, die Anbetung der Könige und die Darſtellung im Tempel geſchildert. Den geringſten Reiz übt die Scene der Verkündigung aus.*) Maria und der Engel verlieren ſich beinahe

*) Carton mit der Feder gezeichnet, die Umriſſe durchſtochen, im Louvre. Br. 266.

in den weiten kahlen Bogenhallen. Auch die Darſtellung im Tempel geht in ähnlichen, von Säulen getragenen und gewölbten Hallen vor ſich.*) Doch erſcheinen die letzteren beſſer gefüllt und werden vom Künſtler in geſchickter Weiſe benützt, den Vorgang ſchärfer zu gliedern. Im mittleren Raume hinter dem Altare ſteht der greiſe Hoheprieſter und empfängt aus den Händen Maria's das Chriſtkind, welches ſich offenbar ſeine Mutter zu verlaſſen ſträubt und die Aermchen verlangend nach ihr ausſtreckt. Der Madonna gegenüber befindet ſich Joſeph, eine edle kräftige Geſtalt, die wie der Hoheprieſter vielfach an die gleichen Perſonen im Spoſalizio erinnert. Er hat die eine Hand auf den Altar gelegt, während er mit der anderen den weiten Mantel ſchürzt. In dem ſeitlichen Bogengange halten ſich links drei Frauen, rechts vier Männer auf, ruhige Theilnehmer des Vorgangs, im Geſpräche unter einander begriffen oder der Hauptperſon ſich nähernd. Wenn hier noch für das Materielle der Compoſition Perugino's Muſter (in Fano) angerufen werden kann, ſo enthält das mittlere Predellenbild, die Anbetung der Könige und Hirten, bereits die Löſung dieſer Feſſel und offenbart den Gewinn Raffael's an Selbſtändigkeit und freiem Ueberblicke der Formenwelt.**) In richtiger Berechnung der ihm gebotenen Fläche gab er ſeinem Bilde nur nach der Breite eine gröſsere Entwickelung. Er ſah von der herkömmlichen Compoſition ab, welche der Madonna mit dem neugebornen Kinde den mittleren Ehrenplatz einräumt und die Könige mit ihrem Gefolge zu beiden Seiten gleichmäſsig anreiht, und lieſs die letzteren vielmehr im ſtattlichen Zuge eben ankommen. Die Führer ſchreiten der heiligen Familie entgegen, welche rechts beinahe in der Ecke vor einem verfallenen Hauſe die Geſchenke entgegennimmt und nur noch eine Hirtengruppe neben ſich hat. So brachte er neues, friſches Leben in die Darſtellung. Als Vorbild für einzelne Geſtalten dient aber nicht mehr ausſchlieſslich ſein Meiſter, er hat ſich in der weiten umbriſch-toskaniſchen Schule umgeſehen, derſelben einzelne Lieblingstypen abgelauſcht und mit trefflichem Erfolge wiedergegeben. Einen ſchmucken Jüngling im enganliegenden Kleide, ſo daſs die Körperform deutlich ſichtbar iſt, bald breitſpurig auftretend, bald mit gekreuzten Beinen, den einen Arm an der Hüfte, mit dem anderen auf einen Stab geſtützt, hat bereits Signorelli mit Vorliebe ſeinen Bildern einverleibt, ſein Beiſpiel namentlich auch bei Pinturicchio (in Siena) Nachahmung gefunden. Dieſe Figur hat mit der Handlung nichts zu thun, legt aber von dem plaſtiſchen Sinne des Künſt-

*) Federzeichnung der Mittelgruppe in Oxford. Br. 6.

**) Carton mit der Feder gezeichnet, im Muſeum zu Stockholm.

ers, von ſeinen anatomiſchen Kenntniſſen gutes Zeugniſs ab und wurde aus dieſem Grunde als Probeſtück gern angewendet. Auch Raffael reihte ſie dem Gefolge der Könige an.

In allen Bildern, in welchen Raffael Compoſitionen Perugino's wiederholt, zeigt ſich ſeine überragende Kraft. Dieſelben verhalten ſich zu den Vorlagen ſeines Lehrers nicht wie die Nachbildung zum Muſter, ſondern wie das vollendete Werk zum Verſuche. Nur in einem Falle bleibt er, wenigſtens in der Raumeintheilung und Anordnung, hinter Perugino zurück und zwar merkwürdiger Weiſe in einem Werke, welches nach G. Scharf's genauer Prüfung das Datum 1507 trägt. Für die Serviten-Kirche in Perugia malte Raffael in dem gedachten Jahre nach Vaſari's Erzählung eine thronende Madonna mit dem Täufer und dem h. Nicolaus. Sie blieb daſelbſt und zwar in der Familienkapelle der Anſidei bis 1764 aufgeſtellt. Durch Kauf gelangte ſie in engliſchen Beſitz und befindet ſich gegenwärtig in Blenheim bei Oxford in der Sammlung der Herzoge von Marlborough.*)

Auf hohem Throne unter einem Baldachin ſitzt die Jungfrau mit dem Chriſtkinde. Sie blickt in das Gebetbuch, das aufgeſchlagen auf ihrem Schooſse liegt, und ſtützt mit der Rechten das Kind, welches gleichfalls in dem Buche zu leſen ſich bemüht. Zur Rechten des Thrones ſteht der heilige Biſchof Nicolaus von Bari, kenntlich an den drei Broten (Kugeln) zu ſeinen Füſsen zur Erinnerung daran, daſs er die Stadt Myra vom Hungertode gerettet. Er lieſt in einem Buche, das er in beiden Händen vor ſich hält; auf der anderen Seite iſt der Täufer dargeſtellt mit nackten Beinen und Armen, im kurzen härenen Rocke, über welchen er noch leichthin, ſo daſs er nur die eine Schulter bedeckt, den Mantel geworfen hat. Es unterliegt keinem Zweifel, daſs für die allgemeine Anordnung Perugino's Madonna mit vier Heiligen (jetzt in der vaticaniſchen Galerie) zum Muſter diente. Da und dort geht die Scene in einer Bogenhalle vor ſich, erſcheint der Thron gleichmäſsig gebaut, zeigen die Heiligen verwandte Stellungen. Die beiden vorderen Geſtalten auf Perugino's Bilde decken ſich mit den Seitenfiguren Raffael's in den weſentlichſten Punkten. Unleugbar hat aber Perugino ſein Werk räumlich beſſer eingetheilt. Bei ihm ſteht der Thron in einer von Pfeilern

*) Stich von L. Gruner. — Die Federzeichnung im Staedel'ſchen Inſt. in Frankfurt, im umbriſchen Schulcharakter, iſt nicht von Raffael.

getragenen offenen Halle, Raffael hat den Thron vor dem Bogen errichtet und in denſelben ihn eingeſchnitten. Der Thron iſt übrigens auch ſteiler geworden, der Sitz der Madonna dadurch unbequem verengt. Fällt ſchon das Zurückbleiben Raffael's hinter ſeinem Vorbilde bei einem ſo ſpät entſtandenen Werke auf, ſo erſcheint das Beharren bei einzelnen Stellungen und Bewegungen, das Feſthalten an Modellen, die man ſonſt in ſeinen früheſten Gemälden bemerkt, noch weniger erklärlich. Für die Stellung der Füſse des Täufers hat Raffael offenbar dasſelbe Motiv benutzt, das ihm bereits bei dem h. Joſeph im Spoſalizio und bei dem

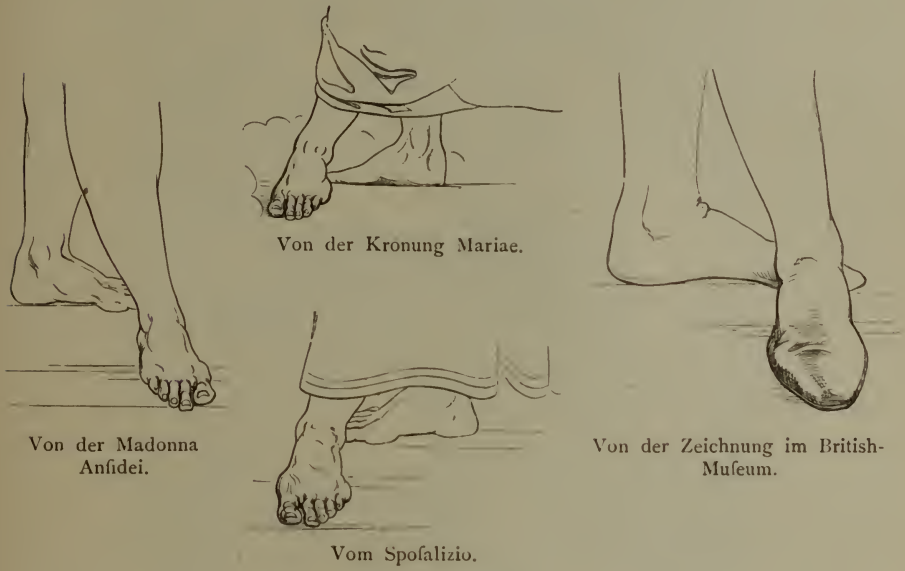


Fig. 23. Vergleichende Darſtellung von Fuſsſtellungen.

geigenden Engel rechts in der Krönung Mariä zu gleichem Zwecke diente, und welches auch ſchon in Zeichnungen ſeiner Schulgenoſſen (jugendlicher König im British-Muſeum, Br. 75) nachgewieſen werden kann. Ebenſo gab er dem Kopfe des Johannes die Wendung und auch den Ausdruck, welchen der Apoſtel Petrus in der Krönung offenbart. Jedenfalls gehört die Madonna Anſidei der gleichen Entwicklungsſtufe des Künſtlers an, wie die bisher erwähnten Bilder. Raffael hat entweder ein lange zuvor entworfenes Werk nach gröſserer Unterbrechung wieder aufgenommen und es dann bei der nun einmal ſchon gemachten Zeichnung belaſſen, oder er hat ſich bei einem Andachtsbilde unfrei gefühlt und

abſichtlich auf einen älteren, dem kirchlichen Zwecke mehr gemäſsen Typus zurückgegriffen.*)

Im Jahre 1505 hatte ſich bereits Raffael längſt vollkommen in das florentiner Kunſtweſen eingelebt. Zu dieſer Annahme zwingt, von Anderem abgeſehen, die Compoſition der Freske in der Kirche San
Anm. 8. Severo in Perugia, im Jahre 1505 begonnen, aber unvollendet zurückgelaſſen.**) Während in den früheren Werken Raffael's die Einzelheiten ſeinen überlegenen, raſch voranſchreitenden Geiſt bekunden, die allgemeine Anordnung und Gruppirung aber innerhalb der Schulgrenzen ſich halten, offenbaren in der Freske von San Severo nur noch die Details den umbriſchen Urſprung des Meiſters und erſcheint gerade die Compoſition bereits unter dem Einfluſſe von Florentiner Kunſtidealen geſchaffen. Die Mitte des leider arg zerſtörten, von einem Spitzbogen eingerahmten Bildes nimmt Chriſtus ein. Sein Oberkörper iſt nackt, bis auf den linken Oberarm, über welchen ein Mantelſtreifen gewunden iſt, der im Schooſse wie eine Wulſt quer gelegt, dann in reichen Falten bis zu den Füſsen herabfällt. Die beiden Arme hält Chriſtus erhoben, die Rechte zum Segen ausgeſtreckt. Ueber ihm ſchwebt die Taube und ganz oben, halb in Wolken gehüllt (jetzt zerſtört), der ſegnende Gottvater. Vier Engel begleiten die dreieinigen Perſonen. Zwei kleinere, im zierlichen Tanzſchritte ſich bewegend, halten Rollen in den Händen; zwei feine Jünglingsfiguren, deren Körperformen durch die an den Leib angepreſsten Gewänder durchſcheinen, ſtehen anbetend Chriſtus zur Seite. Rechts und links von dieſer Centralgruppe, die ſich von einer Kreislinie umſchreiben läſst, auf etwas tieferem Plane ſitzen auf Wolken ſechs Heilige des Benedictinerordens, würdigernſte Geſtalten mit markigen Köpfen, in weiten faltigen Gewändern. Die Reihe beginnt links mit dem h. Maurus, an welchen ſich die Heiligen Placidus (im Diakonenkleide) und Benedictus anſchlieſsen. Dieſer, wie der ihm gegenüberſitzende Romualdus, ein langbärtiger Greis, blickt voll Andacht zu Chriſtus empor, zeigt noch am meiſten den umbriſchen Charakter. Neben Romualdus ſitzt ein zweiter Benedictus, durch Palme und Kleid als Märtyrer und Diakon charakteriſirt, und endlich an der äuſseren Ecke eine hagere, ſcharf profilirte Figur, der rechte Typus eines ſich kaſteienden Mönches, der heilige Johannes. (Fig. 24.)

In Chriſtus hat Raffael offenbar den Weltenrichter verkörpert. Da

*) Die angebliche Predella, Predigt Johannes, in Bowood iſt das Werk eines Florentiners.

**) Arg zerſtört und neu übermalt von Conſoni. Stich von J. Keller.

Fig. 24. Verehrung der hl. Dreieinigkeit (Bruchstück). Fresco in S. Severo zu Perugia.

dieſe Auffaſſung nicht durch den Gegenſtand gegeben erſcheint — was hat der Weltenrichter mit der Verherrlichung des Camaldulenſerordens zu thun? — ſo liegt der Schluſs nahe, daſs er, der geringen Fruchtbarkeit der unmittelbaren Aufgabe ſich bewuſst, die Geſtalt Chriſti einer andern Scene entlehnt hat. Ihm ſchwebte ohne Zweifel ein Bild des Weltgerichtes vor Augen, und zwar eine ganz beſtimmte Wiedergabe desſelben, die Freske des Fra Bartolommeo in S. Maria nuova in Florenz. Hier ſah Raffael das Motiv ab, welches er in dem Gewande Chriſti wiederholte, den quer über den Schooſs liegenden weit hinausragenden Mantelwulſt, bei Fra Bartolommeo durch den darunter ſich bergenden Engel gerechtfertigt (Fig. 25); hier entdeckte er die Kunſt, die Compoſition

Fig 25. Gewandmotiv vom Jüngſten Gericht des Fra Bartolommeo.

nach groſsen Linien zu gliedern, die einzelnen Gruppen mit regelmäſsigen geometriſchen Figuren zu umſchreiben. Kaum bedarf es des Hinweiſes auf eine Oxforder Handzeichnung (Br. 15), welche auſser Naturſtudien für die Hände des h. Johannes und den Kopf des h. Placidus eine bei aller Flüchtigkeit doch deutliche Skizze der Reiterſchlacht Leonardo's enthält, um die florentiner Herkunft der Freske in San Severo darzuthun. Der groſsartige Raumſinn, die architektoniſche Geſetzmäſsigkeit der Anordnung, die feierliche Symmetrie bei aller Lebensfülle und Naturwahrheit der Einzelgeſtalten ſind der umbriſchen Schule ebenſo fremd wie ſie den eigenthümlichen Vorzug der florentiner Kunſt bilden. Durch Giotto und ſeine Schule wurde dieſer der Wandmalerei beſonders entſprechende Stil hier feſt begründet und lebte, nachdem er im Laufe des fünfzehnten Jahrhunderts über dem Streben, der äuſseren Formenwelt Herr zu werden und die techniſchen Mittel zu erweitern, eine Lockerung

erfuhr, in Domenico Ghirlandajo's Werken am Schluſſe der Quattrocento wieder auf. Die Krönung Mariae in der Kirche S. Maria Novella zeigt den geſchloſſenen, aber durch leichte Verſchiebungen von allem Steifen und Lebloſen befreiten Gruppenbau, welcher dann bei Fra Bartolommeo in S. Maria nuova und weiter bei Raffael in S. Severo wiederkehrt. Nicht vom bloſsen Hörenſagen konnte dieſer die Herrſchaft über die neue Kunſtweiſe ſich aneignen, ſondern nur durch unmittelbares Studium der Vorbilder erwerben. So ſetzt alſo das Frescobild in S. Severo Raffael's längeren Aufenthalt und Einbürgerung in Florenz voraus. Von einer Reiſe Raffael's nach Florenz, bevor er das Werk in San Severo begann, berichtet auch Vaſari, nur daſs er ſie von kurzer Dauer ſein

Fig. 26. Gewandmotiv aus Raffael's Fresco in S. Severo zu Perugia.

und ihr wieder ein langes Verweilen in Urbino und Perugia folgen läſst. Urkunden, welche Vaſari's Angaben beſtätigen oder widerlegen, ſind bis jetzt nicht gefunden worden. So bleibt der äuſsere Wechſel im Daſein in Einzelheiten nicht ganz ſicher geſtellt. Doch wirft dieſe Unbeſtimmtheit keinen Schatten auf den Entwickelungsgang des Künſtlers. Aus ſeinen im Jahre 1505 geſchaffenen Werken geht mit aller nur wünſchenswerthen Gewiſsheit hervor, daſs er damals in der florentiniſchen Kunſtwelt ſich bereits vollkommen heimiſch fühlte und florentiniſche Kunſtwerke längſt mit eigenen Augen ſtudirt hatte. Aber auch jetzt hielt Raffael die Verbindung mit ſeinem alten Lehrer aufrecht. Wir beſitzen aus dem Jahre 1505 auſser der Freske von S. Severo noch ein anderes Werk Raffael's. Den Auftrag, für das Nonnenkloſter S. Antonio in Perugia ein groſses Altargemälde zu malen, vollführte er in dieſem

Jahre.*) Die thronende Madonna, in einen blauen mit Goldfternen geftickten Mantel gehüllt, hält das mit einem weifsen Hemdchen bekleidete Chriftuskind auf dem Schoofse, welches dem kleinen, die Thronftufen auffteigenden, gleichfalls in ein härenes Röckchen gehüllten Johannes den Segen ertheilt.**) Zu Seiten des reich gefchmückten Thrones ftehen links die hh. Catharina und Petrus, rechts Dorothea und Paulus.

Die Rückficht auf den Gefchmack der Befteller mochte Raffael zum Beharren bei dem Hergebrachten bewogen haben. Sowohl die Mittelgruppe der Haupttafel wie das Halbrund darüber (Tympanon), mit dem Kniebilde des fegnenden Gottvaters zwifchen zwei adorirenden Engeln bewegen fich überwiegend in den alten Schulgeleifen. Die beiden Frauenköpfe und insbefondere die Figur des Paulus verrathen dagegen florentiner Einflüfse. Klingt in jenen Leonardo's Zeichnung nach, fo lehnt fich diefer an Fra Bartolommeo's Vorbilder an und haftet feitdem feft in Raffael's Gedächtnifs. Namentlich in den mittleren der fünf Predellenbilder athmete er von dem Zwange, welchem er bei der Compofition des Hauptbildes fichtlich unterworfen gewefen, wieder auf und gewann die volle künftlerifche Freiheit. Sie ftellen den h. Franciscus und Antonius, Chriftus auf dem Oelberge, die Kreuztragung und die Klage um den Leichnam Chrifti dar und befinden fich gegenwärtig zerftreut im Privatbefitz in England.***) Die Compofition der Kreuztragung, die gerühmtefte von allen, ift nur durch eine treue Nachzeichnung in Florenz zugänglich. (Fig. 27.) Sie zerfällt ziemlich deutlich in drei Gruppen. Zwei Reiter, wie Türken gekleidet, führen den Zug an. Der feite Sitz auf den kräftigen Roffen, die kühnen Bewegungen der letzteren weifen darauf hin, dafs Raffael einem Künftlerkreife bereits angehört, in welchem Reiterftudien nicht felten find. Auch der energifche Charakter der Mittelgruppe offenbart den florentiner Einflufs. An einem Stricke, welchen der vorderfte Scherge über die Schulter geworfen hat und mit der Rechten anzieht, wird Chriftus vorwärts gezerrt. Mühfam fchleppt er fich, von der Laft des Kreuzes beinahe zu Boden gedrückt, wenn nicht Jofeph von Arimathia ihm hilf-

*) Stich von Aloysio Juvara. Haupttafel und Tympanon, Eigenthum des Duca di Ripalda (vorher im Befitze des K. Franz von Neapel) befindet fich im Depot der Nationalgalerie in London.

**) Federzeichnung in der Albertina Br. 109.

***) Die beiden Heiligen (Dulwich Galerie) find ganz verdorben. Der Oelberg (bei Lady Burdett Cutts) und die Pietà (bei Mr. Dawfon) gehen auf Perugino's Compofitionen zurück. Daffelbe gilt von dem früher Raffael zugefchriebenen Bilde Chrifti auf dem Oelberg in der Nationalgalerie, wahrfcheinlich einen Werke Spagna's.

Fig. 27. Die Kreuztragung. Von der Predella des Altargemäldes zu S. Antonio in Perugia. Handzeichnung (Copie) in den Uffizien. Florenz.

Fischer & Wittig in Leipzig.

reiche Hand böte und den Schaft des Kreuzes mittrüge. Vier Soldaten muskelkräftige, ſtramme Geſtalten, begleiten den Zug. Die dritte Gruppe zeigt uns die ohnmächtig zuſammenſinkende Maria, von drei Frauen liebevoll geſtützt, während Johannes händeringend zur Seite ſteht. Für dieſe Gruppe nun hat ſich Raffael an Perugino's Vorbild gehalten. Nach dem Tode Filippino Lippi's (April 1504) übernahm Perugino die Vollendung einer Kreuzabnahme, welche jener für die Annunziata in Florenz begonnen hatte. Aus dieſem Bilde entlehnte Raffael die Frauengruppe. Er bewies dadurch, daſs die Herrlichkeit der Florentiner Kunſt, ſo mächtig ſie ihn auch bewegte, doch die Pietät für Perugino unverſehrt ließ, daſs überhaupt ſein Uebertritt nach Florenz keinen Sprung in ſeiner Entwickelung hervorrief. Raffael hat der florentiner Kunſt zu einer Zeit bereits Einzelheiten abgelauſcht, in welcher er noch ſchlechthin als Schüler Perugino's gilt, und er bleibt in Einzelheiten ſeinem Lehrer noch treu, nachdem er ſich im Groſsen ſchon vollſtändig dem florentiner Kunſtgeiſte ergeben hat.

III.

Die Madonnen Raffael's.

Gilt Vaſari als gut unterrichtet, ſo haben die Schlachtcartons Leonardo's und Michelangelo's, deren Ruhm die weiteſten Künſtlerkreise durchdrang, den jungen Raffael nach Florenz gelockt. Offenbar ist aber die Quelle der Behauptung nur der Wunsch Vaſari's, den Wechsel im Schicksal ſeines Helden mit einem groſsen Ereigniſſe zu verknüpfen, ein Verfahren, welches der hiſtoriſchen Kunſt beſſer entſpricht als der hiſtoriſchen Wahrheit. Raffael's Beziehungen zur florentiner Kunſt ſind älter als die Schlachtcartons, deren Vollendung in das Jahr 1505 angeſetzt wird. Daſs Raffael den Reiterkampf Leonardo's zum Gegenſtande ſeiner Studien gemacht hat, beweisen flüchtige Skizzen, welche er nach demſelben entworfen.*) Der heroiſche Stil, der groſse plaſtiſche Zug jener Werke lag aber von ſeinen nächſten Zielen weit ab. Wohl übten Michelangelo und namentlich Leonardo auf den jugendlichen Künſtler mächtigen Einfluſs, aber nicht durch die Schlachtcartons, ſondern durch ihre leichteren Schöpfungen, die Madonnenbilder z. B., welche ihm den Wohllaut der einzelnen Geſtalten, die Kunſt freier Gruppirung in einem neuen Licht offenbarten und zu einer Aenderung der Typen, zu einer Wandlung der Zeichenweiſe anregten. Raffael betrieb in ſeinen florentiner Jahren überwiegend die Tafelmalerei. Die techniſchen Fortſchritte, welchen ſo viele tüchtige Kräfte in Quattrocento eifrigſt nachgegangen, wurden in dieſer Kunſtgattung am glänzendſten verwerthet. Beſonders ſeitdem Leonardo die ſtaunenden Genoſſen in die Geheimniſſe unendlich reizender Farbenpoeſie eingeweiht, ſtiegen die Oelgemälde zu nicht geringem Anſehen empor. Die Nöthen und Wirren der Zeit engten überdieſs die ſonſt ſo reiche Pflege der Wandmalerei ein; kaum daſs da und dort eine Kirche oder ein Kloſter für wenig Geld und gute Worte bei einem Maler ein monumentales Werk beſtellten und das in glücklicheren Zeiten Begonnene zu Ende führen lieſsen. Der Ueberſchuſs der Kunſt-

*) Oxford Br. 15; Dresden Br. 79.

kraft kam der Tafelmalerei zu Gute. Wirkſame Förderung empfing dieſelbe auch durch die gerade jetzt erwachende Sammelluſt von Privatperſonen. An die Stelle der Körperſchaften, welche ehedem die Kunſtpflege in Händen hielten, traten einzelne Liebhaber, die in ihrem «ſtudio» oder «camerino» gern dem Auge gefällige Gemälde ſammelten und am Bilderbeſitze ſich freuten. Selbſtverſtändlich erſchienen ihnen gemalte Tafeln wegen des gröſseren Farbenreizes, wegen ihrer leichteren Beweglichkeit und weil ſie mühelos vertauſcht werden konnten, beſonders begehrenswerth. Dieſer Umſchwung der Verhältniſſe berührte auch Raffael in Florenz und lieſs ihn beinahe ausſchlieſslich Tafelbilder malen. Sein Wirken während der florentiner Jahre bewegt ſich ſogar in noch engeren Grenzen. Die Gegenſtände, welche er mit Vorliebe auf den Tafeln vorführt, ſind vorzugsweiſe Madonnen und heilige Familien, ſo daſs gar nicht weit von der Wahrheit abweichen würde, wer ſeine florentiner Thätigkeit unter dem Titel «Raffael's Madonnenmalerei» umfaſste.

So lange die Anregungen der umbriſchen Schule ausſchlieſslich Raffael's Phantaſie beherrſchten, hat er nur ein einziges bedeutendes Madonnenbild ſelbſtändig geſchaffen, die zierlich feine Madonna Conneſtabile, welche leider vor wenigen Jahren nach Petersburg verkauft und auf dieſe Weiſe aus der Sehweite der Kunſtkreiſe Europa's gerückt wurde. Während ſeiner römiſchen Periode gab zwar Raffael dem Madonnenideale zu wiederholten Malen Leben und Körper; aber abgeſehen davon, daſs in den ſpäteren Madonnen häufig nur ältere florentiner Entwürfe ausklingen und in vielen Fällen die Ausführung Schülerhänden anheim fiel, können für dieſe Zeit Tafelbilder niemals als die Hauptſchöpfungen des Meiſters angeſehen werden. Gerade die beſten unter ihnen ſtehen unter dem Banne der Frescomalerei, in welcher Raffael's vollkommen gereifte Natur ihre höchſte Befriedigung fand. In den florentiner Jahren treten die Madonnenbilder nicht allein in Bezug auf ihre Zahl in den Vordergrund: ſie ſind auch die Schule, in welcher die Phantaſie des Künſtlers ihre volle Freiheit und Selbſtändigkeit gewinnt. Man möchte zwar bei dem erſten raſchen Ueberblicke glauben, daſs Raffael's Entwickelung in Florenz einen Rückschritt gethan. Die figurenreichen, kunſtvoll gegliederten Compoſitionen ſeiner Jugendzeit weichen einfachen, ſcheinbar kunſtloſen Gruppen, welche das Auge des Malers der Natur, der unmittelbaren Umgebung abgelauſcht und treu auf die Tafel übertragen hat. Aber jene Compoſitionen beruhten auf fremden Vorlagen, in dieſen einfachen Gruppen ſpiegelt ſich bereits hell und klar die ſchöpferiſche Begabung des Mannes, welcher ſeinem Werke das Gepräge der Natur-

Anm. 1.

nothwendigkeit und der vollkommenſten Wahrheit aufdrückt, ſo daſs darüber ſeine Perſönlichkeit zurücktritt, und welcher daſſelbe zugleich ſo muſterhaft geſtaltet, daſs die Phantaſie ſpäterer Geſchlechter zu dauerndem Beharren in den einmal feſtgezogenen Geleiſen gezwungen wird.

Durch Raffael iſt das Madonnenideal Fleiſch geworden. Pikantere, durch das Beimiſchen naturaliſtiſcher Züge gefälligere Darſtellungen mochten wohl einzelnen ſpäteren Malern noch gelingen; keiner aber hat das Weſen der Madonna ſo tief gefaſst, ſo reiche Züge in demſelben erkannt wie Raffael. Er löſte die Madonna von dem kirchlichen Boden ab und hob ſie aus dem beſonderen Glaubenskreiſe zu allgemeiner menſchlicher Bedeutung empor. Die Verwandlung erfolgte nicht rauh und gewaltſam. Wecken auch Raffael's Bilder keine ſtreng religiöſe Andacht, üben ſie auch keine Zeichen und Wunder, ſo laſſen ſie doch einen frommen Ton leiſe anklingen. Denn die Eigenſchaften, welche der gläubige Sinn in Maria verehrte, werden nicht verneint, ſondern nur aus der dunklen und vielfach dumpfen Welt der kirchlichen Bekenntniſſe in das Reich lichter, allgemein und unmittelbar anſprechender Empfindung übertragen.

Auch Raffael ſchildert die hohe und reine Frau, indem er uns die jugendliche Mutter, die ſich eins fühlt mit ihrem Kinde, ihre Freuden und Seligkeiten vor die Augen führt. Frei von allem Irdiſchen und Sinnlichen faſste die kirchliche Lehre die Mariennatur auf und hüllte ſie demgemäſs in ein geheimniſsvolles Myſterium ein. Auf dieſem Wege kann ihr die Kunſt, welche jeden Inhalt in durchſichtige Formen kleidet, nicht folgen. Sie bietet aber in ihrer Weiſe vollkommenen Erſatz, ja giebt in menſchliche Wahrheit verklärt wieder, was der Volksglaube vielfach verworren und in ſich widerſpruchsvoll bietet. Die Liebe der Mutter zum Kinde iſt ſelbſtlos, frei von jedem ſinnlichen Zuge, keuſch und dennoch glühend, von unnennbarer Süſse und Innigkeit. Berauſchender im Augenblicke wirkt wohl die Hingabe der Jungfrau an den Jüngling, einzelne zärtlichere Ausbrüche kennt die Neigung der Gatten zu einander, keine Empfindung kann ſich an idealem Schwunge, an Reinheit und gleichmäſsiger Wärme mit der Mutterliebe meſſen. Sie verſchönt ſelbſt das häſsliche Weib, ſie hebt die ſchöne Frau in die Gottesnähe. Darum üben die anmuthigen Frauen Raffael's, die hold verſchämt zu ihrem Erſtling herabblicken, ihn an den Buſen drücken, ſein Erwachen, ſeine Spiele belauſchen, einen wahrhaft madonnenhaften Eindruck. Man betet nicht zu ihnen, man athmet aber mit ihnen göttliche Reinheit und himmliſchen Frieden.

Für dieſe menſchliche Auffaſſung des Marienbildes — mancher wird

ſie vielleicht auch die profane Auffaſſung nennen, aber nur geradeſo wie Phidias und Polyklet die griechiſchen Göttertypen profaniſirten — beſaſs Raffael in der florentiner Kunſt bereits mannigfache Vorgänger. Dem Beiſpiele Donatello's und anderer Plaſtiker folgend, haben auch ſchon die Filippo und Filippino Lippi, die Botticelli und Verrocchio die fröhlich liebende, jugendlich ſchöne Mutter in das Leben gerufen. Sie malten, wie das Kind an der Mutter emporklettert, ſich an dieſe zärtlich anſchmiegt; ſie ſchildern, wie die Mutter ihrem Erſtling eine Frucht, ein Spielzeug zeigt. Aber das Hauptmotiv bei ihnen bleibt doch die Anbetung des Chriſtkindes durch die Madonna, welche mit gefalteten Händen vor demſelben kniet oder von Engeln ſich dasſelbe reichen läſst. Die alte Tradition wirft auf ihre Darſtellungen häufig einen wenn auch leichten Schatten, bei aller friſchen Lebendigkeit der Einzelſchilderung, während bei Raffael die neue Auffaſſung ganz ungetrübt und ungehemmt herrſcht.

Mit welchem raſtloſen Fleiſse und unermüdlichen Eifer giebt ſich aber auch der Künſtler ſeiner Aufgabe hin! Nur einen geringen Theil der Madonnenbilder hat Raffael in Farbe ausgeführt. Die überwiegende Zahl ſeiner Mariencompoſitionen blieb im Zuſtande des Entwurfes und konnte erſt in den letzten Jahren, ſeitdem die Photographie die Handzeichnungen alter Meiſter weiteren Kreiſen zugänglich machte, in ihrem vollen Werthe erkannt werden. Denn in dieſen oft nur mit der Feder flüchtig ſkizzirten, oft mit dem Silberſtift in den Umriſſen ſorgfältig geführten oder durch aufgehöhte Lichter mehr maleriſch behandelten Zeichnungen offenbart ſich nicht allein der unerſchöpfliche Reichthum der Raffaeliſchen Phantaſie, welche ſelbſt bei eng begrenztem Inhalt in immer neuen Formen ſich ergeht, in ihnen enthüllt ſich auch am deutlichſten der Einfluſs, welchen die florentiner Kunſt auf Hand und Auge Raffael's übte. Er erſtreckt ſich von techniſchen Aeuſserlichkeiten, wie der Wahl farbigen Papiers, wodurch eine weiche, angenehme Mittellage für die ganze Zeichnung gewonnen wird, bis zu den in höherem Maaſse belebten Kopftypen und den freieren Bewegungsformen. Wie ſehr ihn namentlich Leonardo feſſelte und in ſeine Zauberkreiſe zog, erkennt man ungleich ſchärfer aus ſeinen Zeichnungen als aus ſeinen Gemälden, in welchen er ſich der Malweiſe des groſsen Lombarden doch nur auf ganz mittelbarem Wege näherte. Und in den Zeichnungen wieder iſt es nicht ſo ſehr die Gruppe als die Einzelgeſtalt, in welcher ſich Leonardo's Muſter abſpiegelt. Von der Stärke des Wiederſcheines überzeugt man

ſich am beſten, wenn man das eine oder andere Blatt aus der Florentiner Zeit zur Hand nimmt, z. B. das Frauenbild in der Liller Sammlung (Br. 81) auf grünlichem Tonpapier mit dem Silberſtift ausgeführt oder noch beſſer die Federzeichnung im Louvre (Br. 255, Fig. 28), welche in der

Fig. 28. Federzeichnung im Louvre.

Haltung an das Porträt der Maddalena Doni erinnert; nur hat Raffael die Umriſſe im Bilde kräftiger, das Oval voller gehalten. Die Natur des Modelles bedingte auf dem Louvreblatte die Zeichnung der Augen, ſie ſind offen, groſs und rund. In der freier behandelten Skizze in Lille dagegen erſcheint der Augenaufſchlag Leonardo abgelaufcht, in beiden

Fällen für den üppigeren Mund und das kräftigere Kinn fein Vorbild angerufen. Auch die Wendung des Körpers, die Behandlung der übereinander gelegten rundlichen Hände auf der Porträtzeichnung in Louvre bezeugen das fleifsige Studium Leonardo's.

Fig. 29. Sog. Schweſter Raffael's. Silberſtiftzeichnung.
Sammlung Malcolm in London.

Wie Raffael allem Unvermittelten, Stürmiſchen ſtets fremd blieb, ſo hielt er auch jetzt, da es ſich darum handelte, die florentiner Eindrücke für das Madonnenideal zu verwerthen, Maafs und Ziel feſt. Den zart verſchämten Ausdruck giebt er nicht auf und bewahrt auf dieſe Art den Zuſammenhang mit ſeiner perſönlichen Ueberlieferung. Nur allmählich dringt der fröhliche Zug und die gröfsere Fülle in die Formen und gewinnen die Bewegungen Kraft und Freiheit. Eine Silberſtiftzeichnung

in der Sammlung Malcolm in London, welche Raffael noch öfter wiederholt hat, lehrt uns ſein Madonnenideal, wie es ihm am Anfange ſeiner florentiner Zeit vorſchwebte, kennen. Das Blatt galt früher für das Porträt von Raffael's Schweſter. (Fig. 29.) Ganz ohne Grund; nur in einem Punkte war dieſe Meinung im Rechte, daſs das Bild ein genaues Naturſtudium vorausſetzt und ſeine Hauptzüge einer lebendigen Perſönlichkeit entlehnt ſind. Es iſt kein bloſser Modellact, vielmehr von dem Künſtler aus der Erinnerung gezeichnet und den Madonnentypen angepaſst. Nur den Kopf bis zum Schulteranſatz hat Raffael wiedergegeben. Das Haar in der Mitte glatt geſcheitelt, mit einem dünnen Schleier bedeckt, iſt hinter das Ohr zurückgeſtrichen, der Blick erſcheint geſenkt, das Geſicht, faſt ganz von vorne genommen, leiſe nach links geneigt. Raffael hat dieſen Kopf auf keinem Madonnengemälde wiederholt, wohl aber den meiſten ſeiner florentiner Madonnenköpfe zu Grunde gelegt.

Gar groſsen Dank würden wir Vaſari zollen, wenn er die genaue Zeitfolge der Raffaeliſchen Madonnen niedergeſchrieben hätte. Sein Schweigen ſagt uns, daſs ſchon zu ſeiner Zeit die Tradition darüber ſtumm war. Er begnügt ſich, die Madonna mit dem Stieglitz (Gal. Uffizj) näher zu ſchildern und daſs ſie Raffael ſeinem Freunde Lorenzo Naſi zum Hochzeitsgeſchenk beſtimmt hatte, anzugeben. Er erwähnt ſodann und beſchreibt die Madonna Canigiani (München), erzählt, daſs Raffael für den Herzog Guidobaldo von Urbino zwei kleine, nicht näher bezeichnete Madonnenbilder gemalt habe, und verſichert, daſs bei Raffael's Wegzug von Florenz ein unvollendetes Madonnengemälde von Ridolfo
Anm. 2. Ghirlandajo fertig gemalt wurde. Das iſt die ganze Kunde, die wir Vaſari über Raffael's florentiniſche Madonnen verdanken. Die Inſchriften auf den Gemälden ſelbſt, ſonſt eine ſichere Handhabe für die Zeitbeſtimmung, bieten nur eine geringe Hilfe. Vier Madonnen hat Raffael mit der Jahreszahl verſehen: die Madonna im Grünen (Wien), die Madonna mit dem Lamme (Madrid), die »belle jardinière« (Paris) und die Madonna Niccolini (Lord Cowper in Panshanger). Das Unglück will aber, daſs mit Ausnahme des letzten Datums (1508) alle anderen verſchieden geleſen werden und in der That die vollſtändige Deutlichkeit vermiſſen laſſen. Iſt das Wiener Gemälde 1505 oder 1506, die Madonna mit dem Lamme 1506 oder 1507, die giardiniera 1507 oder 1508 gemalt worden? Der Streit darüber kann, wenn bloſs die Inſchriften zu Rathe gezogen werden, die Werke ſelbſt überdauern. Dem Stilgefühle allein muſs die

Entſcheidung überlaſſen bleiben; gewiſs nur mit Zögern und unter Vorbehalten, wenn man erwägt, daſs der in Stufen abzutheilende Zeitraum nur wenige Jahre beträgt, und der Glaube an eine ſolche mechaniſch regelmäſsige Stufenleiter der Entwickelung überhaupt auf der gröbſten Verkennung der Menſchennatur beruht. Bei Raffael tritt noch der Umſtand hinzu, daſs gar nicht ſelten zwiſchen dem Entwurfe und der Ausführung ein längerer Zeitraum verflieſst und während die letztere bereits reichere unterdeſſen erworbene Kunſtmittel zeigt, die allgemeine Anlage noch auf eine frühere Entwickelungsſtufe zurückweiſt.

Fehlen uns nun auch genauere Nachrichten über die Aufeinanderfolge der einzelnen Madonnenbilder, ſo gebieten wir dafür über einen deſto reicheren Stoff, die innere Entwickelung des Meiſters, wie ſich dieſelbe auf dem begrenzten Gebiete dieſes Darſtellungskreiſes abſpiegelt, anſchaulich zu geſtalten. Die Handzeichnungen erſcheinen in dieſem Falle mit den Gemälden gleich berechtigt, ja treten theilweiſe wegen ihrer gröſseren Zahl und reicheren Mannigfaltigkeit in die erſte Linie. Wir werden gleichſam in die Werkſtätte des Meiſters ſelbſt eingeführt und ſind Zeugen von dem lebendig organiſchen Schaffen desſelben. Da greift er zurück in die eigene künſtleriſche Vergangenheit und holt ein älteres Motiv hervor, um ihm wieder friſches Leben einzuhauchen; hier zeigt er ſich von der neuen Umgebung erfaſst und zu einer Reihe von Darſtellungen begeiſtert, mit welchen eine höhere Entwickelung ſeiner Natur beginnt, welche aber auch zuweilen, mit jenen älteren Motiven harmoniſch verknüpft, den Abſchluſs einer Periode bedeuten. Oft erſcheint ein Entwurf dem Keime vergleichbar, aus welchem durch Spaltung mehrere ſelbſtändige Organismen hervorgehen; oft wieder bemerkt man, wie erſt nach wiederholten Anſätzen die künſtleriſche That gelingt, und vielfache Entwürfe nur langſam zu einer endgiltigen, befriedigenden Darſtellung ſich zuſammenſchlieſsen, zu welcher jene ſich nur wie Verſuche und Anfänge verhalten.

Das einfachſte, von Raffael ohne Zweifel am früheſten ſelbſtändig verkörperte Madonnenmotiv dürfte die Maria mit dem Buche ſein. Als Muſter der Frömmigkeit wurde ſie im Mittelalter mit Vorliebe in heiligen Büchern leſend geſchildert. Die Leſeluſt und Gebetfreude theilt ſie dem Chriſtkinde mit. In dem Rundbilde in Petersburg aus dem Hauſe Conneſtabile, welches noch vollſtändig unter dem Einfluſs der umbriſchen Schule gemalt erſcheint, hat Raffael das Motiv der leſenden Madonna zum erſten Male verkörpert. Maria, aufrecht ſtehend, nur mit dem Oberkörper ſichtbar, den Mantel über das Haupt gezogen, hält nach links ausſchauend das Kind vor ſich und ſtützt es mit der Linken, während

in der Rechten das aufgeſchlagene Gebetbuch ruht, in welches Chriſtus andächtig hineinblickt. Eine anmuthige Landſchaft, durch einen Fluſs belebt, allmählich gegen ſchneebedeckte Berge am Horizonte anſteigend, bildet den Hintergrund. Licht und klar in der Färbung, nicht durch Contraſte wirkend, dagegen durch den feinen Schmelz, den durchaus feſten Auftrag der Töne ausgezeichnet, bildet dieſes Werk den vielverheifsenden Anfang einer langen glorreichen Reihe von Madonnenſchilderungen. Die Skizze zu dem Madonnenbilde, welches Raffael angeblich für Alfano di Diamante gemalt hatte, als Dank bei dem Abſchiede von Perugia für die ihm gewährte Gaſtfreundſchaft, wird im Berliner Kupferſtichcabinet bewahrt. Noch ganz im Stile Perugino's mit der Feder gezeichnet, unterſcheidet ſie ſich von dem Gemälde auch dadurch, daſs die Madonna einen Apfel ſtatt des Buches in der Hand hält. Raffael hat daher das Motiv erſt nachträglich umgeändert, ohne die Spuren der urſprünglichen Handhaltung völlig verwiſchen zu können. Selbſtändig von ihm erfunden tritt uns die Madonna mit dem Buche in einem kleinen ſehr frühen Blättchen in Oxford (Br. 10) entgegen, welches durch die Rahmenlinien, ſowie durch den Umſtand, daſs die Rückſeite das Studium des Chriſtkindes noch einmal im gröſseren Maaſsſtabe zeigt, ganz wie der Entwurf zu einem Gemälde ſich ausnimmt. (Fig. 18.) Auch hier ſpielt die Scene in offener Landſchaft. Am Ufer eines Sees baut ſich ein Schloſs, durch eine Pfahlbrücke mit dem Ufer verbunden, mit Thürmen bewehrt, von einer Mauer umgeben, auf. Die Madonna, von vorn geſehen, umfaſst mit der einen Hand das auf ihrem Schooſse ſitzende nackte Chriſtkind und hält mit der anderen das Gebetbuch, deſſen Blätter das Kind wendet, nicht zum Spiele, ſondern wie der nach oben gerichtete fromme Blick andeutet, um in der Andacht fortzufahren. Dieſer Zug, welcher auch pſychologiſch etwas Gezwungenes hat, fand in den friſchen, lebensvollen Florentiner Anſchauungen keine Förderung. Mehr Kind, mehr Mutter ſcheint die Mahnung gelautet zu haben, die ſich der junge Künſtler ſelbſt gab. Ihren Erfolg zeigt eine weitere in Florenz entworfene Reihe von Handzeichnungen. Auf einem Blatte in Lille (Br. 54) entwarf Raffael mit dem Silberſtifte zu wiederholten Malen das Motiv der leſenden Madonna. Sie ſelbſt erſcheint wenig verändert, wohl aber das Chriſtkind in Haltung und Bewegung naiver und natürlicher gedacht. Mit beiden Händen hat es das Buch erfaſst und hebt nun den Kopf gleichſam fragend zur Mutter empor. Von dem urſprünglichen Andachtsbilde iſt der Künſtler ſchon weit entfernt, ſein Ziel faſt ausſchlieſslich bereits die freie Wiedergabe der menſchlich ſchönen Beziehungen, des innigen Zuſammenhanges, welcher zwiſchen Mutter und Kind waltet. Einen weiteren Schritt in dieſer Richtung

wagen Zeichnungen in Wien und Oxford. Auf einer Federzeichnung in der Albertina, einem flüchtig aber wunderbar geiſtvoll und lebendig hingeworfenen Blatte (Br. 151), ſitzt die Madonna, ähnlich wie in Michelangelo's Gemälde, mit angezogenen Beinen auf der Erde. (Fig. 30.) Sie hat den Kopf zur Seite gewendet und lieſt eifrig im Gebetbuch, was aber das

Fig. 30. Federzeichnung in der Albertina. Wien.

zwiſchen ihren Knieen ſtehende Chriſtkind nicht dulden will. Es ſtreckt ſich und greift mit der Hand nach dem Buche, um die Aufmerkſamkeit der Mutter von dieſem ab und auf ſich zu lenken. Einen ähnlichen Vorgang ſchildert eine Skizze in der Ecke eines Oxforder Blattes, das leider nur im kleinſten Formate bei Fiſher (Facſimiles of original ſtudies by Raffaele) nachgeſehen werden kann. Die Madonna hat hier die hockende

Stellung verlaſſen und einen erhöhten Sitz eingenommen. Das Chriſtkind, zwiſchen ihren Beinen ſtehend, an ihr Knie angelehnt und den einen Fuſs leicht gehoben, ſtreckt den Arm gegen das Buch aus, in welchem die Madonna bisher aufmerkſam las. Immerhin ſpielt noch das Buch in dieſen Darſtellungen die verknüpfende Rolle. Ganz nebenſächlich und

Fig. 31. Federzeichnung in der Albertina. Wien.

zuſätzlich tritt es dagegen in einer Federzeichnung in Wien (Br. 153) auf. Das Kind iſt an der ſitzenden Mutter emporgeklettert, ſteht nun auf ihrem Schooſse und ſtreichelt ſie. Die Madonna hält nun das Buch, in welchem ſie geleſen hatte, weit von ſich und giebt ſich rückhaltlos den Liebkoſungen des Kindes hin. (Fig. 31.) Es verdient wohl bemerkt zu werden, daſs Raffael zunächſt die Madonna mit dem Buche immer nur in flüchtigen Zeichnungen entwarf, auf eine Ausführung in Farben aber verzichtete.

Erſt ſpät und nur in Verbindung mit einem anderen ſtärkeren Motive begegnet ſie uns unter ſeinen florentiner Bildern. Für die Madonna Colonna (Berlin) benutzte er das Buchmotiv und zwar in ähnlicher Weiſe, wie auf der zuletzt erwähnten Wiener Zeichnung, welche denn auch in der That zu dem Gedankenkreiſe gehörte, aus welchem die Madonna Colonna hervorgegangen iſt. Damit ſoll natürlich nicht behauptet werden, daſs die angeführten Zeichnungen eine Stufenleiter bilden, welche ſchlieſslich in dem Gemälde der Madonna Colonna endigte, wie denn überhaupt der Glauben gebannt werden muſs, als ob Raffael unausgeſetzt an der Entwickelung eines Motives arbeitete und erſt, nachdem er dasſelbe erſchöpft hatte, ein anderes in Angriff nahm. So mechaniſch regelrecht wirkt und ſchafft die Phantaſie keineswegs. Der wirkliche Vorgang war vielmehr ſo, daſs Raffael heute einen künſtleriſchen Gedanken faſste und ihm Leben und Körper einzuhauchen anfing, morgen aber vielleicht von einem anderen ergriffen wurde, der dann die nächſte Thätigkeit in Anſpruch nahm. So kreuzten ſich und ſchnitten ſich die verſchiedenen Gedanken und Entwürfe, ohne daſs über ihre Aufeinanderfolge irgend welche inneren Gründe entſcheiden. Vollends die endgiltige Ausführung einer Skizze in Farben erſcheint überwiegend von äuſseren Bedingungen abhängig. Nur das Eine darf als gewiſs gelten: wenn Raffael auf einen, bereits einmal in die künſtleriſche Form gefaſsten Gedanken zurückkommt und ihn wiederholt durcharbeitet, ſo muſs in dieſen neuen Verkörperungen nach irgend einer Richtung der Fortſchritt offenbar werden. Denn in ſeiner Phantaſie haften die früheren Entwürfe feſt — kein groſser Künſtler iſt vergeſslich — und helfen die neuen Formen beſtimmen. In dieſem pſychologiſchen Sinne darf man die nach dem höheren Grade der Vollendung beſtimmte Reihenfolge von Entwürfen eines Bildmotivs als auch der Zeitfolge weſentlich entſprechend bezeichnen.

Eine zweite innerlich verwandte Gruppe von Skizzen und Gemälden ſchildert das ſtill innige Zuſammenleben von Mutter und Kind, welche unbekümmert um die übrige Welt vollkommen ſich ſelbſt genügen und die Seligkeit der ungetrübten Hingabe an einander genieſsen. Die Madonna, bald ſtehend, bald ſitzend, hält das Kind in ihren Armen, unterſtützt es, wenn es ſich aufrichten, die Mutter umhalſen, an ihre Bruſt ſich anſchmiegen will. Den Ausgangspunkt für dieſe Auffaſſung entdecken wir in den Madonnenbildern aus älterer Zeit, welche die Mutter Gottes darſtellen, wie ſie das Chriſtkind den Gläubigen zur Anbetung

vorweiſt. Beide werden nun in menſchlichere Beziehung gebracht und einander innerlich und äuſserlich genähert. Die erſten Beiſpiele dieſer Auffaſſung bei Raffael bieten zwei Handzeichnungen in Florenz (Br. 518 und 517). Auf dem einen leicht mit der Feder entworfenen Blatte preſst das im Arm der Mutter ſtehende Kind das Geſicht an ihre Wange und hebt zärtlich die Augen zur Madonna empor. (Fig. 32.) Die Zeichnung,

Fig. 32. Federzeichnung. Florenz, Uffizien.

in welcher nur die beiden Köpfe, dann ein Arm der Madonna und der Oberkörper des Chriſtkindes ſorgfältiger ausgeführt ſind, gewinnt noch dadurch ein erhöhtes Intereſſe, daſs ſie die für Raffael charakteriſtiſche Form der Hände deutlich wiedergiebt. In der anderen Skizze ſteht die Madonna, beinahe bis zum Knie ſichtbar, aufrecht in der Mitte des Rundes, in welches der Künſtler, wie die Kreislinien andeuten, offenbar die Gruppe verlegen wollte. (Fig. 33.) Sie hat den Kopf, von welchem der Mantel über die linke Schulter den Arm halb verhüllend herabfällt, leicht zur

Seite geneigt und ſtützt mit der Rechten das Kind. Für die Linke hat Raffael die endgiltige Bewegung noch nicht gefunden. Deſto beſtimmter

Fig. 33. Federzeichnung in den Uffizien. Florenz.

iſt das Chriſtkind gezeichnet. Mit beiden Händen hält es ſich an der Madonna feſt, ſtemmt das eine Bein gegen den Leib derſelben und läſst das andere mehr hängen, um die Laſt zu erleichtern und eine gröſsere

Sicherheit der eigenen Lage zu gewinnen. Wenn in der Madonna vielleicht noch der ältere umbrifche Typus anklingt, fo offenbart dagegen das Kind fchon eingehende Naturftudien und einen liebevollen frifchen Blick für das umgebende Leben. Das Blatt verdient eine befondere Aufmerkfamkeit, da in demfelben die beiden früheften Florentiner Madonnen Raffael's wurzeln, die Madonna del Granduca und die in Panshanger bewahrte Madonna des Lord Cowper. In der Stimmung und allgemeinen Haltung, in der Anordnung des Mantels der Maria geht die Madonna del Granduca mit der Zeichnung zufammen, dagegen kehrt das Chriftkind der Skizze in der Madonna Lord Cowper's wieder. Beide Gemälde find organifche Schöpfungen und nicht etwa durch mechanifche Theilung der Zeichnung entftanden. Diefe bildet nur den Keim, in welchem noch unentwickelt beifammen liegt, was die weitere und tiefere Thätigkeit der Phantafie für fich felbftändig macht. Die Madonna del Granduca*), fo benannt, weil fie ehemals in den Gemächern des Grofsherzogs von Toscana prangte, gehört jetzt zu den gröfsten Zierden der Pitti-Galerie. Mit leichter Farbe gemalt, überaus fein modellirt, feffelt das Gemälde vor Allem durch die noch halbverhüllte Schönheit der Madonna, die faft kaum die Augen aufzufchlagen und an dem Kinde fich nur hold verfchämt zu freuen wagt. Diefes felbft, von der Mutter mit beiden Händen feftgehalten, nach aufsen blickend, befitzt fchon ganz den Liebreiz, der feitdem allen Raffael'fchen Kindergeftalten innewohnt. (Fig. 34.)

Die Madonna des Lord Cowper in Panshanger**), am Ende des vorigen Jahrhunderts in Florenz erworben, macht noch mehr als die Madonna del Granduca den Eindruck einer geiftreichen Improvifation, in welcher die zu einem leuchtenden Gefammtton geftimmte, in den Gewändern lafirte Farbe ftets gleich zeichnend aufgetragen wird. Auf einer Steinbank in einer freundlichen Landfchaft — die Madonna del Granduca hat einen einfarbigen dunklen Hintergrund — fitzt die Madonna mit dem Chriftkinde, welches auf den Schoofs der Mutter emporgeklettert ift, den einen Fufs auf die Hand der Madonna geftellt hat, fie umhalft und dabei aus dem Bilde herausblickt, als wollte es den Befchauer zum Zeugen feiner fröhlichen Zärtlichkeit machen.

Geradezu unerfchöpflich erfcheint diefes Motiv, überaus fruchtbar an mannigfachen Wendungen und Bewegungen, welche aber alle in dem Ausdrucke zärtlicher Mutterliebe fich vereinigen. Auch die Befteller werden offenbar nicht müde, die liebliche Scene des traulichen Vereins von Mutter und Kind zu bewundern. Zu wiederholten Malen kam Raffael

*) Stich von R. Morghen.

**) Stich von E. Mandel.

Fig. 34. Madonna del Granduca in der Galerie Pitti Florenz.

während ſeiner florentiner Jahre darauf zurück, nicht allein in Zeichnungen, ſondern auch in zahlreichen, berühmten Gemälden. Unter den Zeichnungen dürfte das in Biſter mit der Feder ausgeführte Blatt in Oxford (Br. 22) den Preis gewinnen. (Fig. 35.) Die Madonna, deren Kopf vom reinſten

Oval umriſſen iſt und dennoch die friſche unmittelbare Lebensfülle bewahrt hat, ſitzt quer, ſo daſs der Körper nach rechts, der Kopf nach

Fig. 35. Biſterzeichnung in Oxford.

links gewendet iſt. Das Chriſtkind hat glücklich den Schooſs erklommen, hält ſich mit beiden Händen an der Mutterbruſt feſt und blickt nach der linken Seite aus, als ob von dort ſeine Aufmerkſamkeit angeregt würde. Mit welcher ſpielenden Leichtigkeit Raffael das angeſchlagene Thema zu

wechſeln verſtand, beweiſen verſchiedene Blätter, in welchen er gleichſam in Geſchwindſchrift ſeine Madonnagedanken verkörperte. Als Beiſpiel mag das Blatt in der Albertina in Wien (Br. 160) gelten. (Fig 36.) Ganz

Fig. 36. Madonnenſtudien. Wien, Albertina.

flüchtig, aber doch ausdrucksvoll und die Wirkung ſicher beherrſchend, hat er mehrere Madonnen auf demſelben entworfen: wie das Kind nach der Bruſt greift, dieſe ihm gereicht wird, wie es die Mutter innig umarmt, geſättigt wieder dem Spiele ſich zukehrt. Die Anklänge an ausgeführte

Bilder werden mühelos entdeckt. Man bewundert die Mannigfaltigkeit innerhalb enger Grenzen, den unermüdlichen Sinn des Künſtlers, dem Grundgedanken immer wieder neue Züge abzulauſchen; aber gröſseres Staunen erweckt noch die Kraft, die ſich in jedem einzelnen Falle ganz und geſchloſſen giebt, ſo daſs man ſtets das Beſte, was der Künſtler zu leiſten vermag, zu ſehen glaubt und niemals die Spuren der Abſpannung, ſo leicht ſonſt durch die Wiederholung eines Gegenſtandes hervorgerufen, bemerkt. Dieſes gilt ſowohl von der Madonna aus dem Hauſe Orleans, wie von der Madonna Tempi, von der Madonna Niccolini, wie von der Madonna Colonna, von der Bridgewater-Madonna, wie von jener der Miſs Burdett Coutts, welche alle zwar verſchiedenen Jahren aber dennoch einem verwandten Gedankenkreiſe angehören.

Die Madonna aus dem Hauſe Orleans*), welche jüngſt wieder in den Beſitz eines Gliedes dieſer Familie, des Herzogs von Aumale, gelangte, nachdem ſie Philipp Egalité mit vielen anderen Kunſtſchätzen, um ſchmutzige Spielſchulden zu bezahlen, 1792 in London hatte veräuſsern müſſen, nimmt keinen groſsen Raum in Anſpruch. (Fig. 37.) Dieſe geringe Höhe (29 Cm. auf 21) genügt aber, wie bei der Madonna Coneſtabile und der Madonna mit dem Lamme in Madrid doch vollkommen, um den ganzen Zauber der Anmuth und des Liebreizes über die Mariengeſtalt zu ergieſsen. Die Madonna, beinahe im Profil geſehen, das reiche Haar unter einem durchſichtigen Schleier wellenförmig zurückgelegt, das eine Bein zu gröſserer Bequemlichkeit erhöht, ſitzt in einer ſchmalen, bürgerlich eingerichteten Stube mit dem Chriſtkinde auf dem Schooſse. Sie hält und ſtützt das Kind ähnlich wie auf dem kleinen Bilde des Lord Cowper. Mit der einen Hand hat ſie es umfaſst, auf die andere läſst ſie ſeinen Fuſs aufſetzen und hilft ſo dem Kinde, das an ihr emporſtrebt und mit beiden Händchen nach dem Bruſtſaume greift. Die ſchlanken und elaſtiſchen Körperformen der Madonna kommen dadurch zu beſonderer Geltung, daſs der Mantel auf den Schooſs geſunken iſt und den Oberkörper nur ein eng an den Leib ſich anſchmiegendes Gewand bedeckt, ſo daſs die weichen runden Umriſſe der Glieder unverhüllt ſich zeigen können. Wie bei vielen Gemälden Raffael's aus dieſer Zeit iſt die Farbe ganz dünn aufgetragen, kaum in den weiſslichen Lichtern etwas kräftiger impaſtirt, doch leidet die Modellirung darunter ebenſo

*) Stich von F. Forſter.

wenig wie unter den engen Grenzen des Lichttones, die Raffael innehält. Der Körper des Chriſtkindes, das Geſicht und der Hals der Madonna,

Fig. 37. Madonna aus dem Hauſe Orleans. Sammlung des Herzogs von Aumale.

obſchon beinahe ſchattenlos, beſitzen dennoch die volle Rundung. Um die Harmonie zu wahren, werden auch die Gewänder heller gehalten, das Blau des Mantels und das Roth des Rockes dem Grün und Roſa

genähert. Wie das Kind ſich abmüht, an der Mutter emporzuklettern, ſchildert die Madonna aus dem Hauſe Orleans; den nächſtfolgenden Augenblick verſinnlicht die Madonna aus dem Hauſe Tempi in München.*) Das Kind hat ſich glücklich ſeinen Platz erobert und ſchmiegt ſich an die Mutter an, welche ſich gleichfalls erhoben hat und das Chriſtkind mit wahrer Inbrunſt an ihre Bruſt preſst. Der intimen Natur iſt der Zug abgelauſcht, daſs ſich Wange an Wange legt, die Madonna dabei ihr Kind zärtlich anblickt, dieſes aber die Liebkoſung doch mehr mechaniſch empfängt, den Blick nach aufsen wendet. Wie in der Stimmung ſo iſt auch in der techniſchen Durchführung dieſes Bild der Madonna aus dem Hauſe Orleans verwandt, der harmoniſche Eindruck erſcheint ſogar durch den hellen Ton des landſchaftlichen Hintergrundes verſtärkt.

Von der Madonna del Granduca, auf welche noch der Abglanz alter Heiligkeit ſich legt, bis zur menſchlich glücklichen Madonna Tempi iſt ein weiter Weg. Er führt aber noch weiter. Die Sammlung des Lord Cowper bewahrt noch ein zweites Marienbild, welches nach ſeinem früheren Standorte in Florenz, die Madonna aus dem Hauſe Niccolini**) genannt wird und mit der Jahreszahl 1508 bezeichnet iſt.

Auf dem Schooſse der Madonna, auf einem weichen weiſsen Kiſſen ſitzt das Chriſtkind. Es hält ſich am Bruſtſaume des mütterlichen Kleides feſt, wendet den Kopf nach vorn und blickt fröhlich lachend aus dem Bilde heraus. Die Madonna wehrt mit der Hand dem Ungeſtüm des Kindes, freut ſich aber dennoch an ſeinem Behagen und richtet zärtlich das Auge auf dasſelbe. Wie die Innigkeit der Beziehungen ſich leiſe zu löſen beginnt, insbeſondere das Kind an Selbſtändigkeit, friſchem Weſen zunimmt, ſo ſind auch die Formen gröſser und die Bewegungen freier gehalten und damit in Verbindung das Colorit kräftiger als gewöhnlich behandelt. In der techniſchen Ausführung weſentlich verſchieden, in der Stimmung dagegen und in der Auffaſſung eng verwandt mit der Madonna Niccolini erſcheint die Madonna aus dem Hauſe Colonna in Berlin.***) Jene Verſchiedenheit erklärt ſich aus dem zufällig oder abſichtlich unfertigen Zuſtande des Bildes. Kaum daſs die Farbe den Grund bedeckt; die Tonübergänge nach der Tiefe hin werden eben nur angedeutet, die Schatten flüchtig erwähnt. Vollendet erſcheint dagegen die

*) Stich von J. L. Raab. Skizzen: Albertina Br. 160; Chatsworth.

**) Stich von A. Perfetti. Silberſtichzeichnung für den Kopf des Kindes in Lille Br. 57.

***) Stich von E. Mandel. Skizzen: Albertina Br. 153; Florenz Br. 504. British Muſeum Br. 85.

Anlage der Gruppe, die mächtige Fülle der Geſtalten, die unbefangene Freiheit der Bewegung. Das Chriſtkind iſt zum Knaben geworden, der nicht mehr ruhig auf dem mütterlichen Schooſse ſitzen mag, ſich zum Aufſtehen anſchickt und mit beiden Händen ſich zu helfen ſucht. Die eine Hand hat er auf die Achſel der Madonna gelegt, mit der anderen ihren Bruſtſaum ergriffen. Sie ſelbſt legt das Buch, in dem ſie bisher geleſen, zur Seite und ſieht zärtlich vergnügt dem Spiele des Knaben zu. Darin klingt das älteſte der Raffael'ſchen Madonnenmotive, die Madonna mit dem Buche, wieder an, doch ganz ungezwungen, gleichſam nebenbei, um die friſche Lebendigkeit der Hauptſcene zu erhöhen. Die Freude an derſelben bewog Raffael auch ſpäter, nachdem er bereits Florenz verlaſſen hatte, auf den Gegenſtand zurückzukommen. Die ſogenannte Bridgewater-Madonna im Beſitze des Lord Ellesmere*) giebt der Gruppe eine noch freiere Löſung, der Bewegung des Chriſtkindes einen noch gröſseren bewuſsten Schwung, den Formen eine mächtigere Schönheit als alle bisher genannten Darſtellungen. Der Chriſtusknabe ruht auf dem Schooſse im rechten Arm der Madonna. Sein Leib contraſtirt mit ſeinem Kopfe in der Wendung; mit dem einen Arme ſcheint er ſich von der Mutter wegbewegen zu wollen, mit dem anderen um den Kopf herumgelegten greift er nach dem Schleier der Madonna, welche Kopf und Oberleib nach links neigt, während der Sitz nach rechts weiſt. Dieſer vollendete Rhythmus der Linien verleiht dem ſchlecht erhaltenen aber in Zeichnungen vom Künſtler ſorgſam vorbereiteten Werke eine wunderbare Anziehung und offenbart die höchſte Reife Raffael's, als er es ſchuf. Aehnliches gilt von dem ebenfalls, wie die Bridgewater-Madonna von Holz auf Leinwand übertragenen, ſtark verdorbenen Madonnenbilde, welches aus der Sammlung Orleans in Privathände überging, längere Zeit bei dem Dichter Rogers in London, zuletzt bei der reichen Miſs Burdett Coutts ſich befand. Die Madonna hält das Chriſtuskind, das auf einer Brüſtung ſteht, im Arm und preſst es zärtlich an ſich. In dem breit angelegten Faltenwurfe, wie in den kräftigen Körperformen liegt der Schlüſſel zur Zeitbeſtimmung des Werkes, das ungefähr gleichzeitig mit der Bridgewater- Madonna entſtanden ſein muſs und offenbar einer Periode angehört, in welcher die urſprüngliche Bedeutung des Motives ſchon verklungen war. Dennoch bleibt der formelle Zuſammenhang mit den Madonnen aus Raffael's Jugendzeit noch aufrecht. Es wird ja nicht das Religiöſe durch das Profane, ſondern nur das Kirchliche

*) Stiche von Anderloni und Lecomte. Skizzen: Florenz Br. 490; Louvre, Br. 276. Verwandte Studien in der Albertina, in Chatsworth. Br. Muſeum.

durch das Menſchliche erſetzt. Die Entwickelung bewegt ſich nicht in ſchroffen Gegenſätzen, ſondern in einer ſtetig aufſteigenden Linie und wirft auf die zurückgelegten Stufen keinen feindlichen Schatten. Eine ewige Jugend liegt in der liebenden, mit dem Kinde unauflöslich verbundenen Madonna. Der künſtleriſche Reiz dieſer Schilderung mindert ſich daher nicht im geringſten, auch wenn die an den Gegenſtand geknüpften Vorſtellungen wechſeln.

Während ein verhältnismäſsig einfaches Motiv Raffael's florentiniſche Studienzeit überdauert und geradezu eine unerſchöpfliche Zeugungskraft offenbart, erſcheint ein anderer an ſich viel reicherer Kreis von Madonnenſchilderungen an dieſe Periode ſtreng gefeſſelt und verſchwindet aus Raffael's Phantaſie, ſobald jene ihren Abſchluſs erreicht hat.

Die Florentiner dürfen ſich rühmen, daſs ſie die Lehre von der heilſamen Wechſelwirkung zwiſchen der plaſtiſchen Kunſt und der Malerei ſtets in die lebendige That übertrugen. So haben ſie auch der Schilderung der Madonna einen plaſtiſchen Zug abgewonnen und auf die reiche Gruppenbildung dabei einen beſonderen Nachdruck gelegt. Zur Madonna und dem Chriſtkinde geſellt ſich noch der kleine Johannes. Das giebt nicht allein den Anlaſs zu mannigfaltigeren Aeuſserungen des Kindeslebens, ſondern geſtattet auch einen regelmäſsigeren Gruppenbau. Zu Füſsen der ſitzenden Madonna ſtehen oder knieen die beiden Kinder, eine breite Baſis für die Compoſition bildend, welche ſich zwanglos in der Madonna zuſpitzt. Bildhauerkreiſe haben zuerſt dieſer Auffaſſung Ausdruck gegeben, florentiner Maler ſie eifrig ergriffen, auch Raffael, welcher in zwei Jahren dreimal die »Madonna im Grünen« ſchilderte. Mit dieſem Gattungsnamen bezeichnet man am beſten die im Gedanken eng verwandten Bilder der Madonna im Grünen in Wien, der Madonna mit dem Stieglitz in der florentiner Tribuna und die »ſchöne Gärtnerin« im Louvre. Die Madonna hat ſich im Freien auf einem erhöhten Felsſtück niedergelaſſen. Zwiſchen ihren Knieen oder an ihr Bein angelehnt ſteht das nackte Chriſtuskind, dem ſich der etwas ältere Johannes, in ein Thierfellchen leicht gehüllt, den hölzernen Napf im Gürtel, bald in freundlichem Spiele, bald in andächtiger Stimmung, nähert. Die Madonna ſelbſt hat den blauen Mantel, nur loſe umgeworfen, vorwiegend über die Kniee ausgebreitet, ſo daſs die ſchlanken Verhältniſſe der Geſtalt ſich deutlich ausprägen.

Der Zeit, wie dem Stile nach, erſcheint das im Wiener Belvedere

unter dem Namen die Madonna im Grünen bewahrte Bild als das frühefte.*) Erzherzog Ferdinand Carl von Tirol ſoll dasſelbe von den Anm. 3.
Erben des Taddeo Taddei gekauft haben, in deſſen Beſitz Vaſari zwei

Fig. 38. Studien zur Madonna im Grünen. Albertina.

Gemälde von Raffael's Hand erwähnt. Wenige Werke hat der Künſtler in Skizzen und Handzeichnungen ſo bedächtig vorbereitet, wie die Madonna im Grünen. Man möchte im Angeſichte der ſo zahlreichen Verſuche glauben, daſs ihm der Gegenſtand zunächſt noch fremd geweſen,

*) Stich von J. Steinmüller.

und es eines eingehenden Studiums bedurfte, um denſelben vollſtändig zu durchdringen. Die Stellung der Madonna ſteht gleich von allem Anfange feſt, jene der beiden Kinder wird erſt nach längerem Erwägen endgiltig beſtimmt. Die Albertina in Wien beſitzt drei Blätter (Br. 156,

Fig. 39. Studien zur Madonna im Grünen. Albertina.

157, 161) mit Entwürfen zur Madonna im Grünen angefüllt. (Fig. 38 u. 39.) Das Chriſtkind blickt zur Mutter empor oder aus dem Bilde heraus. Das ſind vorläufige Proben, die bald verbeſſert werden. Auch der Johannesknabe weicht in der urſprünglichen Anlage von der ſpäteren Ausführung weſentlich ab und ſteht aufrecht, die Arme über der Bruſt gekreuzt. Erſt auf

einer Wiener Skizze (Br. 161) und auf der florentiner Federzeichnung (Br. 520) wird er dargeſtellt, wie er ein Knie beugt und ein Rohr-Kreuz, das er in den Händen hält, dem Chriſtkinde überreicht; eine Auffaſſung, welche mehr dem kindlichen Alter entſpricht und harmloſem Spiele ſich nähert. Dieſen Entwürfen geht noch ein Oxforder Studium (Br. 17) zur Seite, welches mit ungewöhnlichen techniſchen Mitteln (braune Pinſelzeichnung) Licht und Schatten in groſsen Maſſen gliedert. Die Madonna, nackt dargeſtellt, und das Chriſtkind, von ihr mit beiden Händen unterſtützt, erſcheinen bereits in derſelben Stellung, wie auf dem Gemälde, nur der Typus des Kopfes erfährt auf dem letzteren eine Veränderung, die noch deutlicher auf Leonardo's Vorbild hinweiſt als die Zeichnung der Gruppe. Die gleiche Sorgfalt, dieſelbe ernſt eingehende Vorbereitung zeigt die Compoſition der Madonna mit dem Stieglitz (Mad. del cardellino), welche Vaſari als ein für Lorenzo Naſi beſtimmtes Hochzeitsgeſchenk genau beſchreibt, aber in der Zeit unrichtig — viel zu früh — anſetzt.*) Die Madonna inmitten einer heiter anmuthigen Landſchaft auf einem Steine ſitzend hält in ihrer Rechten ein Buch aufgeſchlagen, in welchem ſie aber nicht mehr lieſt. Ihr Auge wendet ſich vielmehr dem kleinen Johannes zu, welcher ganz in der Weiſe der italieniſchen Jugend die Thierquälerei harmlos findet, einen armen Stieglitz gefangen genommen hat und ihn nun dem Chriſtkind, das zwiſchen den Knieen der Madonna ſteht, und ein Füſschen auf dem Fuſse derſelben ausruhen läſst, zum Spiele darreicht. Es fällt auf, daſs eine gröſsere Innigkeit zwiſchen der Madonna und dem Johannesknaben waltet, als zwiſchen der Mutter und dem eigenen Kinde. Auf Johannes blickt ſie zärtlich herab, ihn hält ſie mit der Linken umfaſst, während ſie dem Chriſtkinde nur ganz mechanisch eine Stütze leiht. Natürlich iſt das ohne inhaltliche Bedeutung und ausſchlieſslich durch formelle Gründe hervorgerufen worden. Die Geſchichte der Compoſition giebt darüber vollſtändigen Aufſchluſs. Zwei Motive erſcheinen in der Madonna del Cardellino verknüpft: die Madonna mit dem Buche und das Spiel der beiden Kinder mit dem Vogel. Urſprünglich ſtand das Buchmotiv im Vordergrunde und wurde erſt ſpäter durch das andere Motiv zurückgedrängt. Zahlreiche Skizzen — beſonders jene in Oxford bewahrten und zuerſt von Ruland und Robinſon gewürdigten — belegen in überzeugender Weiſe den Entwickelungsgang. (Fig. 40.) Das Merkmal, welches ſelbſt ſcheinbar entlegene Entwürfe mit dem ſchlieſslich ausgeführten Bilde verknüpft, iſt die Stellung der Kinder. Ihre Wiederholung läſst auf einen engeren Zuſammenhang

*) Stiche von R. Morghen und A. Krüger.

der betreffenden Zeichnungen ſchlieſsen. Dem Chriſtkind, zwiſchen den Knieen der Madonna ſtehend, den einen Arm erhoben, den anderen den Leib entlang geſenkt, begegnet man zuerſt in einem Oxforder Blatte, welches Fisher (II. 22*) facſimilirt hat. Die Madonna faſst mit der einen

Fig. 40. Studie zur Madonna del Cardellino. Biſterzeichnung. Oxford.

Hand das Kind an und hält in der anderen ein offenes Buch, in welches ſie aufmerkſam blickt. Noch iſt das Leſen im aufgeſchlagenen Buche der Hauptgegenſtand der Darſtellung, noch fehlt der Johannesknabe und die Wechſelbeziehung zwiſchen beiden Kindern. Von anderer Seite rückt aber auch dieſes Motiv in greifbare Nähe. Die Darſtellung des Johannes

als Gefpiel des Chriftuskindes war ja der Kunft, war auch Raffael nicht fremd. In zahlreichen Entwürfen fchildert er den kleinen Johannes, wie er fich dem Chriftkinde naht, vor ihm die Hände faltet oder ein Gefchenk überbringt. Selbft das Darreichen eines Vogels kommt in früheren Handzeichnungen vor, z. B. auf einem Oxforder Blatte, welches fonft mit der Madonna del Cardellino keine Aehnlichkeit aufweift. Das Chriftkind fitzt dafelbft auf dem Schoofse der Madonna und hält fich an ihrem Bufen feft. Jedenfalls waren die Elemente des Madonnenbildes bereits in verfchiedenen Entwürfen vorhanden, und es galt nur, ähnlich wie Kriftalle unter gewiffen günftigen Bedingungen zufammenfchiefsen, durch die Kraft der fchöpferifchen Phantafie diefelben einheitlich zu durchdringen. Einen grofsen Schritt that der Meifter in einer Oxforder Bifterzeichnung (Br. 23) vorwärts. Es herrfcht nicht allein in den allgemeinen Zügen eine vollkommene Uebereinftimmung mit dem Gemälde, felbft Einzelheiten, wie z. B. das Auftreten des Kindes auf den Fufs der Madonna, erfcheinen hier fchon verkörpert. Darin aber zeigt fich noch der Zufammenhang mit älteren Compofitionen, dafs die Thätigkeit der dargeftellten Perfonen im Lefen und Zuhören ihren Mittelpunkt findet. Die Madonna hat das Gebetbuch, das fie früher hoch hielt, gefenkt, fo dafs nun auch das kleine Chriftkind bequem, ohne aufzufchauen, in dasfelbe blicken kann. Es ift, als ob wir einer Lefeübung des letzteren beiwohnten, welcher Mutter und Gefpiele mit Aufmerkfamkeit folgen. Vielleicht, dafs dem Künftler diefe Befchäftigung für Kinder zu ernft dünkte, oder dafs ihm die allerdings etwas fteife Haltung des Johannesknaben mifsfiel — genug, er warf noch einmal, ehe er zur Ausführung in Farben fchritt, die Compofition um. Die Madonna nimmt das Buch aus der Rechten in die Linke, in welcher es, ohne weiter beachtet zu werden, ruht; der kleine Johannes, von der Mutter freundlich umfafst, rückt an die Hauptgruppe unmittelbar heran und tritt zu dem Chriftkinde in eine unmittelbare Beziehung. Ob die Compofition auch aufserhalb des Reiches der unermüdlich wirkenden und ändernden Phantafie noch viele Zwifchenftufen erklimmen mufste, bis fie die letzte Höhe erreichte, wiffen wir nicht mehr genau. Aufser den erwähnten Blättern giebt es noch mehrere Skizzen, z. B. in Lille und in der Sammlung des Herzogs von Devonfhire in Chatsworth. Jedenfalls zeigt die vollendete Tafel die Gruppe fefter gefchloffen, die Stimmung einheitlicher gehalten als alle früheren Entwürfe, fo dafs die leider fchlecht erhaltene und wiederholt reftaurirte Madonna del Cardellino als der wahre Schlufsftein der letzteren gerühmt werden kann. Sie ift aber nicht das letzte Glied der Entwickelungsreihe, welche das Bild der mit den beiden Kindern im Freien raftenden Madonna durchläuft. Noch

einmal, zur ſelben Zeit, als er die Madonna Colonna malte und die berühmte Grablegung vollendete, griff Raffael das Motiv auf und ſchuf die »ſchöne Gärtnerin« im Louvre.*) (Fig. 41.)

Die Geſchichte des Gemäldes iſt nicht frei von Dunkelheiten. Es ſtammt noch aus der Sammlung König Franz' I., obgleich es in Dan's Beſchreibung der Schätze von Fontainebleau 1642 nicht mit angeführt iſt, und ſoll in Siena erworben worden ſein. Dann fällt es aller Wahrſcheinlichkeit nach mit dem Bilde zuſammen, das Raffael nach Vaſari's Bericht bei ſeiner Abreiſe nach Rom unvollendet zurückließ, und auf welchem ſein Freund Ridolfo Ghirlandajo den blauen Mantel fertig machte. In der That macht der Mantel der »belle jardinière« den Eindruck des nachträglich Zugefügten. Er bauſcht ſich willkürlich im Rücken der Madonna und hebt die ſchöne Wirkung der feinen, ſchlanken Madonnengeſtalt theilweiſe auf. Räthſelhaft bleibt dann nur die eigenhändige Signatur Raffael's auf einem unvollendeten Werke und, was noch räthſelhafter, es trägt den Schein des Halbfertigen trotz Ridolfo Ghirlandajo's nachträglicher Bemühungen auch jetzt noch. An die Füſse der Madonna iſt offenbar die letzte Hand nicht angelegt worden. Immerhin bleibt die Compoſition die eigenſte Schöpfung des Meiſters und zwar eine der anmuthigſten, die wir aus den Madonnenkreiſen beſitzen. Auch die »belle jardinière« iſt keine flüchtige Improviſation, ſondern von Raffael ſorgfältig vorbereitet worden. Auſser einer prächtigen Studie für die ganze Geſtalt und den linken Fuſs des Chriſtkindes in Oxford (Br. 24) verdient insbeſondere eine Federzeichnung, im Beſitze des Herzogs von Aumale,**) (früher in den Cabinetten Crozat, Mariette, Lawrence, König von Holland) hervorgehoben zu werden. Im einfachen anliegenden Hauskleide ohne Mantel, bis über die Knie nackt, ſitzt die Madonna auf einem Steinwürfel und hält mit beiden Händen das Chriſtkind am Arm, das ſich zu dem knieenden, bekränzten Johannes vorbeugt. Dieſer letztere hat auf dem ausgeführten Gemälde die geringſten Aenderungen erfahren. Nur die Hände hat Raffael anders, natürlicher gelegt und in die Rechte ihm das Rohr-Kreuz gegeben, auſserdem aber den Kranz aus den Haaren entfernt. Den feſtlichen Eindruck, den derſelbe hervorgerufen hatte, erſetzte er, ja erhöhte er dadurch, daſs er die Haare des Johannes gleichſam vom Winde bewegt frei flattern läſst. Zum erſten Male wendet hier Raffael dieſes wirkſame Mittel an, um den Wiederſchein der Begeiſterung, der idealen Empfindung anzudeuten. Bis dahin gab er dem Chriſtkinde meiſt ſchlichtes Haar und zeichnete den Johannes nach Leonardo's Vor-

*) Stich von A. Desnoyers.

**) Gaz. d. b. arts. XII. 168.

Fig. 41. Die »ſchöne Gärtnerin«. Paris, Louvre.

gang als munteren Krauskopf. Verfolgt man die Wandlungen, welche der urſprüngliche Entwurf der belle jardinière im Gemälde erfahren hat, noch weiter, ſo bemerkt man, daſs auf letzterem das Chriſtkind treuherzig zur Mutter emporblickt, und dieſe das Auge zärtlich auf ihr Kind und nicht, wie in der Skizze, auf den kleinen Johannes richtet. Dadurch

vor Allem hebt ſich die »belle jardinière« von der ſonſt vielfach verwandten Wiener Madonna im Grünen ab; das Bild enthüllt, mit dieſer verglichen, eine leiſe Steigerung des religiöſen Tones, ohne aber in die ältere Richtung zurückzufallen. Nachdem die erſten ſtarken Eindrücke der florentiner Kunſt ſich beruhigt hatten, kam die ideale Natur der Madonnenbilder wieder zu ihrem Rechte; die natürliche Friſche, die unmittelbare Lebensfülle der Darſtellung wurden feſtgehalten, aber nicht mehr mit beſonderer Stärke betont. Sie ſind die ſelbſtverſtändliche Grundlage, auf welcher ſich das neue Ideal aufbaut. Daher benützt auch Raffael einzelne Züge, die ſo recht florentiner Errungenſchaften ſind, auch auf Bildern mehr idealen Charakters; ſo läſst er z. B. in der »belle jardinière« den Fuſs des Chriſtkindes auf dem Fuſse der Madonna ruhen, gerade wie in der Madonna del Cardellino, mit welcher übrigens, ein willkommenes Zeugniſs für den gleichen Ausgangspunkt beider Werke, der Entwurf eine viel engere Verwandtſchaft beſitzt als das ausgeführte Gemälde.

Stilles Mutterglück zu ſchildern, Scenen heiteren Familiendaſeins in Gemälden wiederzuſpiegeln, bildete offenbar für Raffael eine Quelle unerſchöpflicher Luſt. Er iſt weit davon entfernt, in den drei Gemälden in Wien, Florenz und Paris den Gegenſtand abzuſchlieſsen. Das Thema erſcheint ihm noch mancherlei Modulationen fähig. Die Madonna zwar läſst keine weſentliche Aenderung in Stimmung und Bewegung zu. Zärtlich blickt ſie auf das ſpielende Kind herab, leiſe berührt ſie ſeinen Leib, unvermerkt hält ſie den Knaben feſt, mütterliche Liebe und Sorgfalt in ihren Geberden verbindend. Die Stellung des Chriſtkindes kann aber wechſeln, der Bezug zum Spielgenoſſen in verſchiedener Weiſe ſich äuſsern. Zu der engeren Gruppe treten noch andere Perſonen, wie Joſephus, Eliſabeth hinzu und nehmen an dem fröhlich-friedlichen Familienleben Theil. Als Beiſpiel, welche Fruchtbarkeit Raffael's Phantaſie in ſolchen Schilderungen entfaltete, mag zunächſt die (unvollendete) Eſterhazy-Madonna in der ungariſchen Bildergalerie zu Peſt dienen.*) Das Chriſtkind ſitzt auf einem bemooſten Steine und wird von der knieenden Madonna mit beiden Armen geſtützt. Mutter und Kind wenden Kopf und Blick dem kleinen Johannes zu, welcher ſich zu Füſsen der Madonna auf ein Knie niedergelaſſen hat und eine Schriftrolle in der Rechten hält, von derſelben die Worte: Ecce agnus Dei ableſend. Wahrſcheinlich hat Raffael dieſes Motiv erſt nachträglich verwerthet, urſprünglich dem Johannes irgend ein Spielzeug, ein Thier in die Hände gegeben (vgl. die Zeichnung in Florenz, Br. 515), nach welchem das Chriſtkind

*) Stich von Leybold. Skizze in Florenz. Br. 509.

begierig greift. Jedenfalls paſst dazu der heitere Ausdruck der Gruppe und die Bewegung des Chriſtkindes beſſer als zu dem andächtigen Zuge, welcher gegenwärtig das Gemälde anweht, ohne es zu durchdringen.

In einem anderen, etwas früher geſchaffenen Bilde, der Madonna unter dem Palmbaum in der Bridgewatergalerie (Lord Ellesmere) iſt an die Stelle des kleinen Johannes der heilige Joſeph getreten.*) Die Madonna hat ſich unter einer mit merkwürdiger Naturtreue gezeichneten Dattelpalme niedergelaſſen und ihren Schleier um den Leib des Chriſtkindes, welches auf ihrem rechten Beine ſitzt, gewunden, ſo daſs ſie ihn daran wie an einem Wickelbande feſthält. Das Chriſtkind blickt zu dem vor ihm knieenden bärtigen Joſephus empor und greift nach einem Blumenbuſche, welchen dieſer ihm darreicht. Das Rundbild iſt vortrefflich componirt, die Madonna und Joſephus, beide im Profil dargeſtellt, einander zugekehrt, ſchlieſsen die Scene vollkommen ab und bringen bereits in ihren Umriſſen die Rundung der Tafel ungezwungen zum Anklange. Ausnahmsweiſe bediente ſich Raffael in der Madonna unter dem Palmbaum ſchillernder Farben. Die Aermel der Madonna zeigen gelbe Lichter und violette Schatten. Das Colorit bewegt ſich überhaupt in kräftig wirkenden Contraſten. Ausnahmsweiſe ſpielt hier Joſephus in der Familienſcene eine thätige, ſogar heitere Rolle. Man möchte beinahe glauben, daſs Raffael, welcher kurz vorher in der Petersburger Madonna**) den Pflegevater ſo trübſelig blicken, das Chriſtkind auf dem Schooſe der Madonna ſich ſcheu von ihm abwenden, zur Mutterbruſt flüchten läſst, den Drang fühlte, Joſeph einmal in einer freundlicheren Stimmung, der Familie herzlich und innig verbunden zu ſchildern und daraufhin die Madonna unter dem Palmbaum entwarf.

Die Reihe der Madonnenbilder, welche unter dem Namen: «Madonna im Grünen» zuſammengefaſst wurden, entſtammen alle einer gemeinſamen Quelle. Sie offenbaren einen geſchärften Blick für die Natur, ein feines Verſtändniſs für volksthümliche, naive Züge. Die florentiner Maler ſchöpften aber nicht allein mächtige Anregungen aus dem ſie umwogenden reichen Volksleben, das für jede Leidenſchaft, jede Stimmung und Empfindung die rechte Verkörperung zeigte; ſie hatten von der Gewohn-

*) Stiche von Rousselet 1656, Martinet 1844. Skizze mit veränderter Beinſtellung im Louvre. Br. 259.

**) Radirung von Maſſaloff. Treffliche Photographie von Braun.

heit, die Werke der Malerei vorzugsweiſe als architektoniſchen Schmuck zu ſchauen, auch die Kunde architektoniſcher Regeln erworben und in ihrer Kunſt auszuüben gelernt. Dieſelben kommen nicht allein in den groſsen cykliſchen Compoſitionen, welche Wände und Wölbungen bedecken und in ausgedehnten Tafelbildern zur Geltung; ſelbſt die Einzelgruppe wird ihrer Herrſchaft unterthan, indem ſie von einer regelmäſsigen Figur, einem Dreieck z. B. umriſſen, auf eine feſtgeſchloſſene geometriſche Form zurückgeführt werden kann. Auch Raffael ergriff mit Eifer dieſe ſeit dem Beginn des Jahrhunderts beſonders beliebte Weiſe und ſchuf eine Reihe von Madonnenbildern, in welchen er auf den regelmäſsigen Bau der Gruppe den Hauptnachdruck legte. Zum allgemeinen, durch das florentiner Leben geweckten Antrieb trat noch Fra Bartolommeo's perſönlicher Einfluſs hinzu, um dieſe Richtung in Raffael zu kräftigen. Leider iſt uns jede nähere Kunde darüber entzogen, wann und unter welchen Umſtänden die beiden Maler Freundſchaft ſchloſſen. Auch die rein künſtleriſche Natur ihrer Beziehungen läſst mehr Licht wünſchenswerth erſcheinen. Wenn Vaſari wiederholt erzählt, daſs Raffael den Mönch gewordenen Baccio in die Geheimniſſe der Perſpective einweihte, dieſer ihn dagegen wieder in der richtigen Behandlung und Verſchmelzung der Farben unterrichtete, ſo trifft er ſchwerlich den Kern der Sache. Eine Aenderung der Malweiſe gehörte keineswegs zu den nächſten Zielen Raffael's in Florenz, und ſeine florentiner Bilder offenbaren durchaus nicht eine ſolche Ueberlegenheit in der Luftperſpective, daſs er darin als Lehrmeiſter des älteren Freundes gelten könnte. Das Studium der glücklicher Weiſe zahlreichen Handzeichnungen Bra Bartolommeo's bringt auf eine beſſere Fährte. Sie ſagen uns, daſs Leonardo, deſſen wunderbare Weiſe ſeit ſeiner Heimkehr nach Florenz die dortigen Kunſtkreiſe nicht wenig aufregte, in Fra Bartolommeo einen eifrigen Nachfolger befaſs, und daſs der Letztere es war, welcher Leonardo's Einfluſs auf Raffael weſentlich vermittelte; ſie ſagen uns ferner, daſs Fra Bartolommeo es meiſterhaft verſtand, ſelbſt mit einfachen techniſchen Mitteln Licht und Schatten in gröſseren Maſſen zuſammenzuhalten, daſs er in der Anordnung der Gewänder, — ſie zeigen einen leichten Fluſs, einen ſchönen Fall und ſind ſchmiegſam genug, um die darunter lagernden Formen erkennen zu laſſen — eine glückliche Hand befaſs, vor Allem aber, daſs er alle Genoſſen in der Kunſt des architektoniſchen Gruppenbaues übertraf. Ohne Zwang und Gewalt, ohne daſs die Einzelgeſtalten an der Freiheit ihrer Bewegungen einbüſsen oder ein ſprödes ſteifes Ausſehen empfangen, ſchlieſst ſich die Gruppe zu einer feſten Einheit zuſammen. Hier nun ſtoſsen Fra Bartolommeo und Raffael an einander

und berühren ſich gegenſeitig. Es wäre vermeſſen, den Antheil jedes Einzelnen, was er gab und was er wieder empfing, noch heutzutage ſtreng ſcheiden zu wollen; es wäre entſchieden unrichtig, ein eigentliches

Fig. 42. Die h. Familie mit dem Lamme. Madrid.

Schulverhältniſs zu behaupten. Dazu waren Raffael ſowohl wie Fra Bartolommeo viel zu hoch ſchon entwickelt. Ein Austauſch von Studien fand ſtatt, durch welchen Beide gewannen, ein Wettſtreit entwickelte ſich, welcher den Werken Beider gleichmäſsig zu Gute kam. Zur geläuterten reinen Empfindung geſellt ſich ein ernſt würdiger Ausdruck und

ein Schwung der Form, welche ihre Werke zu Markſteinen in der Entwickelung der italieniſchen Malerei ſtempeln. Schon die Bildergruppe, welche unter dem Namen: »Maria im Grünen« zuſammengefaſst wurde, zeigt, welchen Nachdruck Raffael auf geſchloſſene Umriſslinien legte. Doch beſtimmen dieſe hier nicht den Charakter des Bildes, immer wird vielmehr die Schilderung des heiteren Mutterglückes und fröhlichen Kinderſpieles den gröſsten Eindruck üben. Ungleich ſtärker ſpricht ſich die Abſicht des Künſtlers, durch einen architektoniſchen Aufbau der Gruppe zu wirken, in einem kleinen Bildchen der Madrider Galerie, der Madonna mit dem Lamme, aus.*) (Fig. 42.) Das Chriſtkind, von der knieenden Madonna feſtgehalten, reitet auf einem Lamme und blickt zu Joſeph empor, welcher auf den Stab geſtützt ſich über die Madonna niederbeugt. Offenbar hatte Raffael die erſte Anregung zu dieſer Scene von Leonardo empfangen, welcher in einem bekannten Gemälde (Louvre) gleichfalls das Kind zu Füſsen der Madonna mit einem Lamme ſpielen läſst.**) Doch überwand er raſch die Abhängigkeit vom Muſter. Ungezwungen in den Bewegungen, natürlich in dem ganzen Vorgang, von köſtlicher Lebendigkeit in den Köpfen erſcheint auch dieſes Bild zunächſt als eine einfach wahre Schilderung harmloſen Familienglückes. Die feinſinnige Abwägung der Gruppe verſteckt ſich hinter den friſchen, der Wirklichkeit abgelauſchten Zügen; ſie hat aber dennoch unleugbar die Hand des Künſtlers als Ziel geleitet. Das Chriſtkind bildet die Spitze, Joſephus die Baſis eines ſchiefen Dreieckes, mit gerade ſo viel Abweichungen von der geometriſchen Figur, um alles Starre und mechaniſch Geregelte zu vermeiden. Dadurch offenbart ſich das trefflich erhaltene, hell leuchtende Bildchen, mit der Münchner heiligen Familie aus dem Hauſe Canigiani
Anm. 4. verglichen, als die reifere Schöpfung.***) Hier iſt der architektoniſche Bau der Gruppe viel ſtrenger feſtgehalten. Die Umriſslinien bilden noch deutlicher ein Dreieck, die Compoſition ahmt noch genauer die Figur einer Pyramide nach. Aber gerade dieſe ängſtliche Regelmäſsigkeit deutet die noch unvollkommene Herrſchaft des Künſtlers über die Darſtellung an, welchen Glauben auch die wiederholten Anſätze Raffael's zu Entwürfen für das Bild beſtätigen. Die freie Löſung der Aufgabe verlangt, daſs die Regel die Phantaſieſchöpfung leicht umſpiele und nicht dem Auge des Beſchauers als Schranke der letzteren ſich aufdränge. Das iſt aber in der Madonna aus dem Hauſe Canigiani einigermaſsen der Fall.

*) Stiche von Garavaglia und Lapi.

**) Vgl. die Tafel Giampetrino's im Muſeum Poldi-Pezzoli in Mailand.

***) Stich von Amsler. Skizzen in Albertina. Br. 155, im Beſitze des Duc d'Aumale. Br. 122.

Chriſtus und Johannes, jeder von ſeiner Mutter gehalten, bilden die Baſis, Joſeph, auf einen Stab geſtützt, die Spitze der Gruppe. Sowohl die Kinder, wie die Frauengeſtalten ſtimmen in der Stellung im Weſentlichen überein. Eliſabeth und Maria haben ſich auf die Kniee niedergelaſſen, in ihrem Schooſse ſtehen gegen einander geneigt Johannes und das Chriſtkind, welches von jenem eine Bandrolle mit der Inſchrift: »Ecce agnus Dei« empfängt. Die ſtrenge Symmetrie der Anordnung fiel urſprünglich weniger auf, als noch kleine Engel in den Lüften flatterten. Sie ſind einer ſogenannten Reſtauration zum Opfer gefallen, wie denn überhaupt die Erhaltung des Bildes viel zu wünſchen übrig läſst. Trotzdem bleibt ſein Urſprung unanfechtbar. Es iſt von Raffael in den letzten Jahren ſeines florentiner Aufenthaltes in der Zeit ſeiner engſten Verbindung mit Fra Bartolommeo gemalt worden. Für das Erſte ſpricht die Wiederholung eines kleinen Zuges, der auch auf der Madonna mit dem Stieglitz und der belle jardinière vorkommt: das Chriſtkind ruht mit ſeinem Fuſse auf dem Fuſse ſeiner Mutter, ſowie der Madonnenkopf, welcher durchaus den ausgebildeten, gereiften florentiner Typus beſitzt. Das Andere wird durch die Thatſache glaubwürdig gemacht, daſs Fra Bartolommeo zweimal (h. Familie in der Pitti-Galerie No. 256 und h. Familie in der Galerie Corſini in Rom) eine eng verwandte Gruppe ſchuf. Wird auch angeblich durch das Datum das eine Bild (Corſini) um ein Jahrzehnt jünger gemacht, ſo iſt dennoch die Entſtehung der Compoſition gleichzeitig mit Raffael's Madonna Canigiani unabweisbar.

Von Raffael's nahen Beziehungen zu Fra Bartolommeo legt endlich auch das Werk Zeugniſs ab, das er nach Vaſari's Erzählung für eine florentiner Kaufmannsfamilie, Namens Dei, zu malen unternommen, aber bei ſeiner Abreiſe nach Rom ebenfalls unvollendet zurückgelaſſen hatte: die Madonna del Baldacchino in der Pitti-Galerie.*) Das groſse Gemälde erſcheint gegenwärtig fertig gemalt. Wer hat es vollendet und welche Theile erweiſen ſich als ſpätere Zuthaten? Erſt nach Raffael's Tode kam das Bild aus der Werkſtätte des Meiſters heraus und in den Beſitz des Baldaſſare Turini, der es der Kirche ſeiner Geburtsſtadt Pescia widmete.**) In Raffael's Werkstätte dürfte es demnach ſeinen Abſchluſs gefunden haben, aber ſchwerlich von der eigenen Hand des Meiſters. Die beiden Engel zur Seite des Baldachins erſcheinen nach einem anderen

*) Stich von G. Foſella. Skizze für den Kopf des jugendlichen Heiligen in Lille. Br. 53.

**) Ueber die Schickſale des Bildes s. Reumont, Kunſtblatt 1847. S. 181. Es kam 1697 in den Beſitz der Groſsherzoge von Toscana.

Werke Raffael's, der Freske in S. Maria della pace in Rom, copirt, eine Bequemlichkeit, welche auf einen Schüler ſchlieſsen läſst. Die allgemeine Anordnung der Madonna auf dem erhöhten Throne mit den vier Heiligen zur Seite und den kleinen Engeln zu Füſsen des Thrones fällt aber noch unzweifelhaft in die florentiner Periode. Fra Bartolommeo wie Andrea del Sarto iſt dieſe Compoſition geläufig geweſen. Vollends mit der Kunſtweiſe Fra Bartolommeo's eng verwandt und als eine Frucht des befreundeten Zuſammenwirkens aufzufaſſen iſt die Geſtalt des Apoſtels Petrus links vom Throne neben einem heiligen Mönche. Die Haltung und Stellung desſelben, der Wurf des Gewandes entſpricht vollkommen dem Formenſinn des älteren Freundes und könnte geradezu eine Täuſchung hervorrufen, wenn nicht das Chriſtkind auf dem Schooſe der Madonna, das mit der einen Hand nach der Mutterbruſt greift, mit der anderen ſein Füſschen ſpielend faſst, dabei den Kopf liebevoll den Heiligen zuwendet, ſich als das untrügliche Eigenthum Raffael's erwieſe.

Die Reihe der florentiner Madonnen Raffael's iſt noch lange nicht erſchöpft. Auch wenn man von jenen Gemälden abſieht, welche der Wunſch der Beſitzer allein auf Raffael zurückführt und als ſeine perſön-
Anm. 5. lichen Thaten preiſt, treten mehrere Gemälde und namentlich zahlreiche Zeichnungen zu den angeführten Werken ergänzend hinzu. In einzelnen Fällen entwarf Raffael die Compoſition und überlieſs die Ausführung in Farben ſeinen Schülern. Begreiflicher Weiſe kommen gerade ſolche Bilder in vielen Exemplaren vor. Auf der vom Meiſter geſchaffenen Grundlage konnte das jüngere Künſtlergeſchlecht mit Leichtigkeit groſse Erfolge erringen. Noch ſtattlicher iſt die Zahl der Madonnenbilder, welche ſich bloſs in der Form raſch auf das Papier gezeichneter Skizzen erhalten haben, niemals zur maleriſchen Ausführung gelangten. Jedes Madonnenmotiv erſcheint hier wiederholt durchgearbeitet, für die Madonna mit dem Buche, für die Madonna, welche ihr Kind herzt, an ſich preſst, mit ihm ſpielt, bald ſitzend, bald ſtehend, bald neben ihn knieend, entdeckt man die verſchiedenartigſten Varianten. Zuweilen bilden dieſe Zeichnungen die einzelnen Strahlen, welche ſchlieſslich zuſammenſchieſsen und zu einer endgiltigen für die Ausführung beſtimmten Zeichnung führen. Viel häufiger aber ſind ſie als ein Ueberſchuſs der Phantaſie zu betrachten, welche das einmal angeſchlagene Thema in immer neuen Wendungen und leiſen Aenderungen ſpielend wiederholt und ſich fröhgemuth in ſolchen freien Uebungen ergeht. Mehr noch als die ausgeführten Madonnenbilder geben uns die Madonnenſkizzen das Recht, in dieſem Kunſtkreiſe den Mittelpunkt der Thätigkeit Raffael's in Florenz zu begrüſsen. Seine Arbeiten greifen weiter und umfaſſen noch andere Aufgaben. Während aber z. B. die

grofsen Altarwerke ihn noch im Banne der Schule und der Ueberlieferung zeigen, entfaltet fich feine Natur am reinften und rafcheften in den

Fig. 43. Der h. Georg. Petersburg, Eremitage.

Madonnendarftellungen. Auch die Schilderungen einzelner Heiligen in feinen Jugendwerken treten nicht nur an Zahl, fondern auch an Werth gegen die Madonnenbilder zurück. In fehr frühe Zeit möchte man das

kleine Bild des heiligen Michael, auf ein Damenbrett gemalt, im Louvre anfetzen. Der geflügelte Erzengel, behelmt, in goldener Rüftung, hält in der Linken ein blankes, mit einem rothen Kreuze gefchmücktes Schild und fchwingt mit der Rechten ein Schwert, um den Drachen, deffen Schwanz um fein Bein fich ringelt, zu tödten. Allerhand Ungethüm, von Schlangen umwundene Menfchen u. s. w. zeigen sich rechts im Vordergrunde, während im Hintergrunde links eine brennende Stadt dargeftellt ift. Das Gemälde gilt als Gegenftück zum heil. Georg, gleichfalls im Louvre*), mit welchem es in der That in den Maafsen beinahe vollftändig übereinftimmt, und foll, wie diefes, im Auftrage des Herzogs von Urbino von Raffael gemalt worden fein. Für die letztere Behauptung fehlt jeder Grund. Technifch haben beide Bilder nicht die geringfte Verwandtfchaft. Die dünnflüffige Färbung im heiligen Michael fteht im Gegenfatz zu dem emailartigen Auftrage im heil. Georg; der fchwereTon, die fcharfen Contrafte in der Beleuchtung, kehren in keinem einzigen Jugendwerke Raffael's wieder, mit deffen Gefühlsweife überhaupt die ganze Darftellung fchlecht übereinftimmt. Sollen beide Bilder von einer Hand herrühren, fo müffen fie wenigftens in der Zeit weiter auseinander gehalten werden. Den heil. Georg malte Raffael noch einmal als Dank des Herzogs Guidobaldo für den ihm verliehenen Hofenbandorden. Baldaffare Caftiglione ging im Sommer 1506 als Gefandter nach London, um König Heinrich VII. die Gefchenke des Herzogs zu überreichen. In diefe Zeit fällt demnach das Bild des heil. Georg, welches fich gegenwärtig in Petersburg befindet.**) Während auf dem älteren Gemälde der heil. Georg auf einem weifsen fchweren Schlachtroffe nach vorn fprengt und nachdem die Lanze an dem Drachenleibe zerbrach, mit dem kurzen Schwerte den Gegner bedroht, ftürmt er auf dem Petersburger Bilde aus dem Vordergrunde nach hinten und rennt das Ungeheuer mit der Lanze an. (Fig. 43.) Nicht blos die Zeichnung des Pferdes, welches auf dem Bruftriemen den Namen RAPHAELLO. V. trägt, fondern auch die Compofition der Landfchaft offenbaren den Umschwung, welchen Raffael's Kunft in Florenz genommen hat. Man möchte sogar den Einfluss eines beftimmten florentiner Werkes, des Reliefs von Donatello am Sockel der bekannten Georgftatue, vermuthen. Noch unter umbrifcher Einwirkung find der kleine heil. Sebaftian in der Galerie zu Bergamo, im Diakonengewande mit der Palme in der Hand, und das Bruftbild des dorngekrönten Chriftus (Pax vobis) in Brescia entftanden. In die fpätere florentiner

*) Zeichnung in Florenz, Br. 507.

**) Stich von L. Vorftermann. Skizze in Florenz, Br. 506; mit Varianten in Oxford. Rob. 35.

Periode führt uns die bis zum Knie ſichtbare Geſtalt der h. Catharina in der Londoner Nationalgalerie, von welcher die Louvreſammlung den Carton bewahrt.*) Ihre Linke faſst den Mantel zuſammen und ruht zugleich auf dem Marterwerkzeuge, dem Rade, die rechte Hand preſst ſie zur Bekräftigung ihres Bekenntniſſes an die Bruſt und hebt Antlitz und Auge gottbegeiſtert zum Himmel empor. Ein unübertreffliches Bild der jungfräulichen Glaubensheldin von bezauberndem Liebreiz hat hier Raffael geſchaffen, nach der zarten Zeichnung des Cartons, nach der ganz leichten Färbung des Gemäldes möchte man ſagen, wie durch einen göttlichen Hauch verkörpert. Doch hat er ſich von dem Madonnentypus kaum merklich entfernt, in dem Werke keine neue Wendung im Entwicklungsgange betreten.

Eine gröſsere Bedeutung beſitzen die Porträts aus der florentiner Zeit. Sie können ſich freilich mit den groſsen Charakterbildern der römiſchen Periode nicht meſſen, ſie zeigen uns aber vielleicht noch deutlicher als die religiöſen Darſtellungen den Einfluſs Leonardo's auf den jugendlichen Künſtler. Ohne die Gioconda keine Maddalena Doni. Wo ihm das Vorbild Leonardo's fehlte, wo er auf die eigene im Porträtfach noch ganz ungeſchulte Kraft ſich verlaſſen muſste, da iſt die Sicherheit und Lebendigkeit der Auffaſſung viel geringer. Das Bildniſs Agnolo Doni's, des Gatten der Maddalena, (Pitti-Galerie) fällt nicht allein durch den ungewöhnlichen röthlichen Farbenton auf, ſondern auch durch das Gezwungene, wie Abſichtliche der Stellung. Maddalena Doni dagegen gewinnt die Gunſt des Beſchauers, obſchon ſie die Natur keineswegs mit Reizen reich ausgeſtattet hat, und der Künſtler nichts that, den Beifall des Betrachtenden herauszufordern. In der denkbar einfachſten Stellung tritt ſie dieſem entgegen. Der Kopf iſt faſt geradeaus gewendet, das Haar kunſtlos in ein Netz geſteckt, die Hände ruhen, übereinander gelegt, auf dem Leibe. Dieſe Handlage iſt Leonardo nachgeahmt, wie überhaupt die ganze Haltung des Kopfes, die Anordnung des Schmuckes an den lombardiſchen Meiſter erinnert, der allen Zeitgenoſſen das Concept verrückte und ſie an ſeine Fuſstapfen bannte. Dieſe Anklänge finden ſich nicht allein in dem Porträt der Maddalena Doni. Sie werden bereits in der Federzeichnung im Louvre (Br. 255), welche offenbar als Porträtſtudie diente, entdeckt und kommen auch in den beiden Frauenbildniſſen

*) Stich von Desnoyers. Carton im Louvre, Br. 243; Skizze in Oxford, Br. 26. Chatsworth. Br. 88.

Anm. 6. (der Donna gravida in der Pitti-Galerie und dem Porträt einer Unbekannten in der Tribuna) vor, welche unſer Stilgefühl gleichfalls dieſer Zeit und Raffael zuſchreibt. Dennoch giebt Raffael ſeine Selbſtändigkeit nicht auf. Die ſorgfältige Zubereitung der Farbe, der gleichmäſsige Auftrag, der landſchaftliche Hintergrund, die Art und Weiſe, wie er die einzelnen Haare, die ſich dem Netze entwunden haben, zeichnet, ſind ſein perſönliches Eigenthum.

Die Betrachtung der Raffaeliſchen Porträts führt wieder in das Gedächtniſs zurück, was über dem genuſsreichen Anblicke der Madonnen und der heiligen Familien in Vergeſſenheit gerieth, daſs der Aufenthalt in Florenz für Raffael eine ernſte Schulzeit bedeutet, in welcher er ſich von dem beſchränkten umbriſchen Boden ablöſt und das ganze Erbe des florentiner Quattrocento antritt. Wie ſehr ſeine techniſchen Mittel, ſein Formenſinn, ſein pſychologiſcher Blick, ſeine Beobachtung des Lebens an Umfang und Tiefe gewonnen haben, hat die Ueberſicht ſeiner Thätigkeit gelehrt. Am Ende ſeiner florentiner Laufbahn ſteht Raffael unbeſtritten in der erſten Reihe der Maler neben Fra Bartolommeo und Lorenzo di Credi. Man erwartet aber von der Schule in der Renaiſſanceperiode gemeinhin noch mehr und iſt geneigt, ihr das eingehende Studium der Antike als Hauptaufgabe anzuweiſen. So wird auch in Bezug auf Raffael die Frage aufgeworfen: welchen Einfluſs hat die Antike auf ſeine Entwickelung genommen, wie frühe beſtimmt ſie den Inhalt und die Form ſeiner Werke? Daſs auf dieſe Frage die Antwort theils verneinend, theils einſchränkend lautet, kann nur dem auffallen, welcher ſich die geſammte Renaiſſancecultur als eine untrennbare Einheit denkt, die tiefgehenden Unterſchiede zwiſchen der Bildung des Quattrocento und Cinquecento überſieht. Unſere Vorſtellungen von der Renaiſſance entlehnen wir überwiegend dem ſechzehnten Jahrhundert, in welchem allerdings die Kenntniſs des klaſſiſchen Alterthums an Umfang ſtattlich zugenommen, der frühere Cultus der Antike aber eine formelle Abſchleifung erfahren hatte und vielfach bereits zum ſchöngeiſtigen Spiele herabgeſetzt war. Das ältere Menſchenalter der Renaissance läſst ſich oft zu phantaſtiſchen Anſchauungen von der Antike verleiten, es begnügt ſich, vereinzelte Erſcheinungen derſelben zu bewundern, faſst dieſe nicht zu einem geſchloſſenen Ganzen zuſammen; es verleiht aber ſeiner Verehrung des Alterthums beinahe einen religiöſen Ernſt und giebt ſich dem ehrlichen Glauben hin, in der Antike das wahrhaftige Lebensideal zu beſitzen. Vollends im Kreiſe der bildenden Künſte muſs zwiſchen dem fünfzehnten

und fechzehnten Jahrhundert genau unterfchieden werden. Die frifche jugendliche Begeifterung, der heilige Ernft, welche in der älteren Künftlerfchaar walteten, erklären allein die merkwürdig fruchtbare Verwerthung felbft untergeordneter Werke der antiken Kunft. Fragmente von Baugliedern, verftümmelte Relieftafeln, Sarkophage reichten hin, um die Phantafie der Väter der Renaiffance mit neuen fchönen Formen zu füllen und die Thätigkeit ihrer Hand zu regeln. Ornamentale Motive finden die eifrigfte Nachahmung, und felbft von eigentlichen Figuren werden folche, die fich zu decorativen Zwecken eignen, am früheften verwendet. Die Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts liefs begreiflicher Weife in der Hingabe an die Antike den Schwefterkünften, insbefondere der Architektur den Vortritt. Die Natur ihrer Aufgaben, der verhältnifsmäfsige Mangel an antiken Muftern erklären diefe Zögerung. Zwar wird auch hier die Bewunderung laut. Die Maler Griechenlands werden als die wahren Helden der Kunft geprieien, ihre Namen in den Kunfttractaten rühmend wiederholt, ihre Werke dafelbft aufgezählt, theilweife fogar befchrieben. Diefer Enthufiasmus ift aber noch vorwiegend literarifcher Natur ohne fonderliche Bedeutung für die Kunftpraxis. Der unmittelbare Einflufs der antiken Kunft auf die Malerei des Quattrocento mufs auf das geringfte Maafs eingefchränkt werden. Bei Schilderungen antiker Geftalten oder wohl gar der griechifchen Götter hallt noch das phantaftifche Element nach, in welchem das Mittelalter die Helden der Vorzeit fich bewegen liefs. Gerade im Angeficht diefer mythologifchen Darftellungen, z. B. der Geburt der Venus von Aleffandro Botticelli, merkt man, dafs die älteren Maler noch gar wenig tief in das antike Formenideal eingedrungen find. Zahlreich find nur die ftofflichen Anregungen, welche die Mythologie, die Gefchichte und Kunftgefchichte der Alten ihnen bot, aber auch diefe empfangen fie nicht unmittelbar, fondern durch die Humaniften vermittelt. Man geht nicht irre, wenn man die allerdings nicht feltene Wiedergabe antiker Mythen und Gefchichten als den Widerfchein literarifcher Tendenzen auffafst, die literarifchen Richtungen in diefen Kunftwerken betont.

Leon Battifta Alberti's Rath an die Maler, fie möchten fich mit Dichtern, Rednern und Gelehrten gut vertraut machen, da diefe ihnen neue Gedanken, Inventionen zuführen und im Componiren eines Bildes werkthätigen Beiftand leiften würden, war auf fruchtbaren Boden gefallen. Die Humaniften erfcheinen in der That im fünfzehnten Jahrhundert vielfach als die Helfer der Maler; fie erzählen ihnen fchöne Fabeln und Gefchichten aus Lucian und anderen alten Autoren, fie find auch bereit, ihnen eigene »poetifche Inventionen« mitzutheilen, welche in den huma-

niſtiſch gebildeten höfiſchen Kreiſen auf Beifall rechnen durften. Allegoriſche Darſtellungen erfreuen ſich der gröſsten Beliebtheit. In dieſen konnte nicht allein der Scharfſinn der Erfinder glänzen, ſondern auch die zu Perſonificationen verflüchtigten Götter geiſtreich verwerthet werden. Es iſt nicht zufällig, daſs ſolche allegoriſche Bilder in Oberitalien, im Geſichtskreiſe der Univerſität Padua die beſte Aufnahme fanden, und daſs mythologiſche und allegoriſche Schilderungen am früheſten und häufigſten durch die in Oberitalien blühende Kupferſtichkunſt verkörpert wurden. Der Kupferſtich verhält ſich gegen den gelehrten Tiefſinn durchaus nicht ſpröde, nimmt willig einen doctrinären Beigeſchmack an und legt nach ſeiner ganzen Natur auf die »Invention« das gröſste Gewicht. Doch auch bei einzelnen Gemälden weiſt der Inhalt auf die »poetica invenzione« irgend eines gelehrten Humaniſten hin. Als Beiſpiele mögen Mantegna's Parnaſs und Vertreibung der Laſter und Lorenzo Coſta's Muſenhof im Louvre, oder in einem näheren Kreiſe Perugino's Sieg der Keuſchheit über die Wolluſt im Louvre dienen. Den Gegenſtand zu letzterem Bilde hatte der Humaniſt Paris Ceresata in Mantua angegeben. Auch Raffael hatte in früher Jugend dieſer gelehrten Kunſtrichtung den gebührenden Zoll entrichtet. Offenbar iſt das kleine reizende Bildchen in der Londoner Nationalgalerie, gewöhnlich der Traum des Ritters betitelt, von einem Humaniſten inſpirirt worden.*) Ein Jüngling, vollſtändig gerüſtet, den Helm auf dem Kopfe, ſchläft unter einem Lorbeerbaume. An ſeinem Haupte ſteht eine Frau, in Violet und Purpur gekleidet, und hält über den Schlafenden ein Schwert und ein Buch, während zu ſeinen Füſsen eine andere zierlichere Dame mit wehendem Haare, einer Korallenſchnur als Halsſchmuck, das rothe Gewand (mit blau gewäſſertem Mieder) in reiche Falten gelegt, ihm einen Myrthenzweig darbietet. Tapferkeit und Weisheit winkt dem Träumer auf der einen, holde Liebe auf der anderen Seite. Schwerlich iſt in dem trefflich erhaltenen (auch die ausgeführte Zeichnung dazu beſitzt die Nationalgalerie, Fig. 44) Bildchen Hercules am Scheidewege gemeint.**) Dann hätten die Gegenſätze zwiſchen den beiden Frauen anders gegriffen werden müſſen. Immerhin mochten aber dem unbekannten Dichter unter den weiblichen Geſtalten Minerva und Venus vorſchweben und dürfte die Deutung, daſs der Jüngling zwiſchen dem Reiche der einen oder der anderen zu wählen habe, den Sinn der Darſtellung treffen.

*) Stich von L. Gruner. Skizze für die zwei ſtehenden Figuren in Weimar.

**) Ueber Hercules am Scheidewege und die antiken Schilderungen dieſer Scene vgl. Welcker, Alte Denkm. III, Taf. 20.

Der Traum eines Ritters bleibt innerhalb des Rahmens der im Quattrocento herrſchenden Bildung; ein neues Ereigniſs dagegen in Raffael's Entwickelung bedeutet das Gemälde der drei Grazien (im Beſitze des Lord Ward in London).*) Denn hier handelt es ſich nicht um eine bloſse ſtoffliche Anregung durch die Antike, ſondern um die treue Wiedergabe eines antiken Kunſtwerkes. Es war die erſte bewuſste

Fig. 44. Der Traum des Ritters. Federzeichnung. Nationalgalerie in London.

Huldigung, welche Raffael dem antiken Formenideale darbrachte. Könnte ihm aber nur das kleine, etwa 7 Zoll im Gevierte haltende Bild mit voller Sicherheit zugeſchrieben werden! Die Geſchichte dieſer Compoſition wird in folgender Weiſe erzählt: Die Piccolomini hatten in der Bücherei des Sieneſer Domes eine Marmorgruppe der drei Grazien zum Schmucke aufgeſtellt, Raffael zeichnete dieſe Gruppe wenigſtens theilweiſe (die Federzeichnung hat ſich in der Sammlung der Akademie zu Venedig,

*) Stich von F. Forſter.

Br. 115, erhalten) in fein Skizzenbuch, als er ſich als Gehilfe Pinturicchio's in Siena aufhielt, und nahm ſie auch noch ſpäter in Florenz zur Grundlage für ſein Gemälde. Wann hat die Uebertragung der Marmorgruppe aus Rom, wo ſie ehedem im Palaſt des Cardinals Francesco Piccolomini prangte, nach Siena ſtattgefunden? Albertini in ſeiner 1509 dem Papſte Julius II. gewidmeten Beſchreibung Roms nennt die Gruppe in dem Palaſte nicht mehr vorhanden. Würde er aber ſie überhaupt erwähnt haben (domus reveren. Francisci Piccolomini cardi. senensis in qua erant ſtatuae gratiarum positae), wenn ihre Entfernung aus dem Palaſte nicht erſt vor Kurzem veranlaſst worden wäre? Ob demnach Raffael die Gruppe bereits 1503—4 in Siena und zwar in einem noch mit Malergerüſten angefüllten Raume ſtudiren konnte, ruft einige Zweifel hervor. Was aber Raffael's Skizze nach dem Marmorbilde anbelangt, ſo gehört die Venezianer Handzeichnung wie das ganze ſog. Skizzenbuch zu der nicht kleinen Reihe von Blättern, bei welchen erſt viel guter Wille den Raffael'ſchen Urſprung erkennt. Bei unbefangener Betrachtung zeigt ſie eine ängſtliche Sorgfalt, die äuſseren Linien genau wiederzugeben, daneben aber auſser einer oberflächlichen Modellirung eine auffallende Unfähigkeit, den Maaſsen des Originals gerecht zu werden. Geſetzt aber, alle dieſe Zweifel wären unberechtigt, ſo bleibt doch die Thatſache beſtehen, daſs das Raffael'ſche Gemälde mit der Sieneſer Marmorgruppe durchaus keinen engeren Zuſammenhang beſitzt. Die Anordnung der drei Frauen auf dem Bilde erſcheint weſentlich verſchieden von der Gruppirung auf dem Marmorwerke. Die mittlere Figur hält hier nicht, wie auf dem Gemälde, die beiden Schweſtern gleichmäſsig umfaſst, die Figur zur Linken zeigt den Buſen frei, während derſelbe auf dem Gemälde ebenfalls durch den Arm der mittleren Geſtalt verhüllt wird. Dieſes Motiv weiſt auf andere antike Darſtellungen, namentlich auf Gemmen zurück, die wahrſcheinlich dem Maler vor Augen ſtanden, ihn aber nur ſtofflich anregten. Sein Formenſinn bewegt ſich, wie die Verhältniſſe der Figuren, wie insbeſondere die Zeichnung der Beine zeigen, in den Geleiſen der oberitalieniſchen Schulen und führt den Beſchauer eher in die Nähe Francesco Francia's, als in die florentiner Werkſtätte Raffael's.*)

Es wäre nicht das einzige Mal, daſs die Weiſen der beiden Meiſter verwechſelt würden und Raffael mit ſeinem Namen für ein Werk des Goldſchmiedes und Malers von Bologna eintreten müſste. Francia's und Raffael's Stil zeigt beſonders in Porträten eine auffallende Verwandtſchaft,

*) Grazien befanden ſich auch unter den Fresken in P. Schifanoja in Ferrara. Vgl. Müntz, Rev. archéol. 1882. fasc. 1.

ſo daſs eine gegenſeitige Einwirkung wahrſcheinlich erſcheint. Sie traten ſich aber auch in rein menſchlichen Beziehungen nahe. Trotz des höheren Alters konnte ſich Francia dem Zauber Raffael's nicht entziehen. Ihn bezwang nicht allein die vollendete reine Schönheit der Raffael'ſchen Werke, ihn beſtach auch die anmuthige Perſönlichkeit des jungen Künſtlers, welche er, nach einem Briefe Raffael's und nach einem Sonette Francia's zu ſchlieſsen*), kennen zu lernen und zu bewundern Gelegenheit gefunden hatte. Wahrſcheinlich bei einem Beſuche Raffael's in Bologna. Vaſari erzählt zwar nichts von einer Reiſe Raffael's nach Bologna; doch muſs, da eine perſönliche Begegnung mit Francia vor dem Jahre 1508 feſtſteht, eine ſolche angenommen werden, zumal Raffael nach Vaſari's Bericht zu wiederholten Malen von Florenz aus Reiſen unternahm. So läſst Vaſari ihn einmal ſeine Heimath aufſuchen und für den Herzog Guidobaldo da Montefeltro zwei kleine, nicht näher bezeichnete Madonnen- Anm. 7.
bilder und einen Chriſtus auf dem Oelberge ausführen; im Jahre 1507 wiederholt er, um Privatangelegenheiten zu ordnen, die Reiſe und hält ſich aufserdem eine geraume Weile in Perugia auf, um ein in Florenz im Carton entworfenes Werk hier in Farben zu vollenden. Das iſt die berühmte Grablegung, jetzt in der Galerie Borgheſe in Rom.**) Madonna Atalante Baglioni aus dem berühmten peruſiniſchen Herrſchergeſchlechte hatte vor längerer Zeit, als Raffael Perugia mit Florenz zu vertauſchen ſich anſchickte, das Bild bei ihm beſtellt; mehrere Jahre vergingen, ehe es fertig wurde. Doch hatte Raffael das Werk keineswegs vergeſſen und den Auftrag unbeachtet bei Seite geſtellt. Keine Schöpfung reifte ſo langſam und wurde ſo bedachtſam und ſorgfältig vorbereitet, keine Compoſition hat im Laufe der Arbeit ſo eindringliche Aenderungen erfahren, wie die Grablegung. Dieſe Aenderungen ſind mit eben ſo vielen Fortſchritten gleichbedeutend. Mit Recht darf man daher von einer inneren Entwickelung der Compoſition ſprechen und an der Hand der zahlreichen Entwürfe und Studien für das Bild die Geſchichte des letzteren erzählen, wie es bereits mit dem beſten Erfolge J. C. Robinſon in ſeinem Kataloge der Oxforder Handzeichnungen gethan hat.

Vaſari's Angabe der frühzeitigen Beſtellung des Werkes erklärt die Möglichkeit ſo langer ſtetiger Beſchäftigung mit demſelben; ſie giebt

*) Der Brief Raffaels v. J. 1508 und Francia's Sonett ſind wiederholt abgedruckt worden, u. a. bei Vaſari III, 553.

**) Stiche von Amsler und Volpato. Die Predella geſtochen von Desnoyers.

auch guten Aufſchluſs über den Ausgangspunkt, von welchem aus die Compoſition ſich entwickelt und weiter bewegt. Die erſten Gedanken und Entwürfe der Grablegung fallen in eine Zeit, in welcher Raffael ſeine Bilder noch in den Rahmen älterer Compoſitionen zu ſpannen pflegte. Dieſe Beſchränkung war ſchwerlich immer freiwillig und muſste nicht nothwendig und in jedem Falle dem Miſstrauen in die eigene Erfindungsgabe entſpringen. Vielfach war an die Beſtellung gleich die Bedingung, ſich an ein älteres berühmtes Vorbild zu halten, geknüpft. So verwieſen die Nonnen von Monteluce bei Perugia, als ſie im Herbst 1505 Raffael ein Altarbild — die erſt nach ſeinem Tode vollendete Krönung Mariä, jetzt im Vatican — in Auftrag gaben, dieſen auf die (von einem Florentiner gemalte) Krönung Mariä in der Zoccolantenkirche in Narni als ein nachahmungswerthes Muſter. Aehnliches hat gewiſs auch bei der Beſtellung der Madonna Anſidei ſtattgefunden, und ſo mag Madonna Atalante Baglioni dem jungen Künſtler ebenfalls das Studium eines älteren Vorbildes empfohlen haben. Sicher iſt, daſs Raffael, als er ſich mit ſeiner Aufgabe zu beſchäftigen begann, ſeine Blicke zuerſt auf ein Werk ſeines Lehrers in der Kirche Sta. Chiara in Florenz richtete. Dort hatte Pietro Perugino 1495 eine Klage um den Leichnam Chriſti, eine depoſitio, in Oel gemalt, welche ſchon die Zeitgenoſſen wegen der ergreifenden Wahrheit der Schilderung, des ſchönen Farbentones und der anmuthigen Landſchaft im Hintergrunde überaus rühmten, und welche auch jetzt noch unter den Schätzen der Pitti-Galerie eine hervorragende Stellung einnimmt. Chriſti Leichnam ruht auf einem erhöhten Steine, umgeben von Joſeph von Arimathia und den heiligen Frauen, die theils den Körper und das Haupt des Todten ſtützen, theils mit einem letzten Blicke und einer letzten Berührung von ihm Abſchied nehmen. Ueber dieſe Gruppe erhebt ſich, die Arme in wildem Schmerze ausbreitend, Maria Kleophas, während rechts der händeringende Johannes und noch zwei andere in der Empfindung tief bewegte Perſonen das Bild abſchlieſsen, und auf der Gegenſeite zwei Freunde des Todten in ſtiller Theilnahme die Trauerſcene betrachten. Sowohl nach der Anordnung des Ganzen, wie nach der Durchbildung der Einzelgeſtalten, gehört das Werk zu den besten, welche der Lehrer Raffael's geſchaffen hat. Von dieſer »Klage« nun nahm Raffael den Ausgangspunkt für ſeine Grablegung. Er hält an der Gliederung des Gegenſtandes feſt. Den Vordergrund nimmt der liegende Leichnam Chriſti ein, umgeben von den knieenden Frauen, zu beiden Seiten ſtehen dann die theilnehmenden, trauernden Freunde und Jünger des Todten. Dieſer Darſtellung begegnen wir in einer Reihe von Blättern, die ſonſt in Einzelheiten

vielfach abweichen, den Grundton aber Perugino's Bilde entlehnt haben. Neben einer Skizze in Oxford, welche Robinſon unter No. 37 (Br. 20)

Fig. 45. Grablegung. Biſterzeichnung von Raffael im Louvre.

ausführlich beſchreibt*), erſcheint die bekannte Biſterzeichnung im Louvre (Br. 239) beſonders hervorragend. (Fig. 45.) Auf dem Oxforder Blatte ent-

*) Federzeichnung zu den klagenden Frauen im Privatbeſitz in Paris. Br. 123.

warf Raffael die ganze Compoſition, die Louvrezeichnung dagegen ſchildert auſser der ſorgfältig ausgeführten Hauptgruppe nur noch rechts den trauernden Lieblingsjünger Chriſti. Gemeinſam iſt beiden Skizzen die Anordnung der Hauptgruppe. Die Mutter und Maria Magdalena haben ſich in die theuere Laſt getheilt; dieſe hält die Beine Chriſti, ſein Haupt ruht im Schooſse der Madonna, welche wieder von zwei Frauen geſtützt wird. An die Stelle des kalten todten Steines, auf welchen bei Perugino der Körper niedergelaſſen wurde, iſt hier ein lebendiges, liebevolles Auflager getreten. Halb ſitzend erſcheint, um noch die weiteren Unterſchiede anzugeben, Chriſtus bei Perugino, der horizontalen Lage viel mehr genähert auf beiden Raffael'ſchen Zeichnungen, welche auch dadurch von dem älteren Muſter abweichen, daſs ſie die unmittelbare Sorge um den Todten ausſchlieſslich Frauen übergeben. Dadurch empfängt die »Klage« einen milderen, zarteren Ton. Auch ſonſt noch erkennt man deutlich, wie ſehr das Streben des Künſtlers, die Schilderung empfindungsreich und ausdrucksvoll zu geſtalten, überwiegt. Als erfahrener Mann hatte Perugino insbeſondere die ſtiliſtiſche Ausbildung der Compoſition in das Auge gefaſst, die Gliederung des Bildes in Gruppen, den Aufbau der Hauptgruppe in der That auch in vollendeter Weiſe durchgeführt. An dieſe Dinge denkt Raffael zunächſt nur nebenbei. Am wenigſten ſucht er in denſelben ſeinen Lehrer zu übertreffen. Den Schwerpunkt legt er namentlich in der Louvrezeichnung in die feine pſychologiſche Ausarbeitung der Scene. Die Mutter hat das nächſte, das höchſte Anrecht an den Schmerz. Sie hat alle Qualen und Leiden mit dem Sohne empfunden, ſie iſt in ihm mitgeſtorben. Der Mutter gab daher Raffael die Rolle der Schmerzensreichen, in ihr ſammelte er den Ausdruck tiefſter Ergriffenheit. Ueberwältigt von der Empfindung bricht ſie zuſammen. Da wenden nun die anderen Frauen ihre Theilnahme von dem Todten der Lebendigen zu und bemühen ſich, die Madonna zu ſtützen und zu tröſten. Nur mechaniſch hält Magdalena die Beine Chriſti auf dem Schooſse, ihre Hände berühren den Leichnam, Geſicht und Blick ſind aber wehmuthsvoll auf die Madonna gerichtet. Noch inniger drückt ſorgliche Theilnahme die hinter der Magdalena ſtehende Frau aus, welche mit leiſer Hand das Kopftuch der Madonna lüftet. Dieſe Figur fehlt auf der Oxfordzeichnung, und auch der bärtige Mann, welcher über der Frauengruppe, dieſe abſchlieſsend, mit ausgebreiteten Armen ſteht, iſt auf derſelben zur linken Gruppe geſchoben worden. Durch alle dieſe Züge erſcheint das Louvreblatt als das bedeutendere, vollendetere, und möchte man auch ſeine Entſtehungszeit ſpäter anſetzen, wenn nicht die gröſsere Annäherung an das Vorbild Perugino's — der Mann mit

den ausgebreiteten Armen ift ziemlich treu herübergenommen —, insbefondere aber die freier entwickelte Technik der Oxfordzeichnung wieder Zweifel anregten. Zum Abfchlufs gelangte übrigens die Compofition der Grablegung nicht auf diefem Wege. Es kam ein Augenblick, in welchem Raffael alle bisher gemachten Studien ungenügend dünkten und er fich zu einer völlig neuen Compofition entfchlofs. Ob zum inneren Antrieb fich auch äufsere Nöthigung gefellte, ob erft neue Anfchauungen die Aenderung herbeiführten oder ob fie nur zeitigten, was in der Phantafie des Künftlers bereits vorbereitet war, darüber ift uns ein feftes Urtheil leider nicht vergönnt. Wir müffen uns begnügen, aus der Natur des fertigen Werkes Schlüffe auf feine Entftehung zu ziehen.

Drei Momente aus der Leidensgefchichte Chrifti ftanden in der künftlerifchen Darftellung in engem Zusammenhange zu einander: die Kreuzabnahme, die Klage um den Leichnam Chrifti (depofitio) und die Grablegung (tumulacio). Sie konnten getrennt gefchildert werden, fie gingen aber auch vielfach in einander über. Schon bei der Kreuzabnahme fand auch der Schmerz und die Trauer der Freunde hervorragenden Ausdruck. Die Klage um den Leichnam Chrifti wird am Fufse des Kreuzes, nachdem der Körper herabgelaffen worden, laut. Den Trägern des Leichnams folgen die klagenden Frauen, um noch vor dem Begräbnifs von dem Todten Abfchied zu nehmen. Das Verbindende aller drei Scenen find die fchmerzerfüllten, klagenden Freunde. Durch keinen gewaltfamen Sprung kam daher Raffael zu dem Gedanken, an die Stelle der Depofition die Grablegung treten zu laffen. Er fetzte nur an die Stelle des früheren Vorganges den unmittelbar folgenden und behielt fogar ftofflich einen wefentlichen Beftandtheil der alten Compofition, die trauernden Frauen, bei, nur dafs er fie von der Hauptgruppe, den Trägern mit dem Leichnam, abtrennte und zu einer felbftändigen Nebengruppe geftaltete. Schon diefe Theilung und Sonderung der Gruppe fällt auf, noch mehr die Art, wie Chriftus zum Grabe getragen wird. Raffael hat fich die Träger nicht in fortfchreitender Bewegung gedacht, diefelben vielmehr einander zugekehrt, fo dafs der Träger am Kopfende rückwärts fchreitet, der andere Mann, welcher das Grabtuch am anderen Ende gefafst hat, ihm folgt. Diefe in Raffael's Umgebung ungewöhnliche Anordnung regt die Frage nach ihrem Urfprunge an. Aus vorraffaelifcher Zeit ift fie zunächft in einem Kupferftiche Mantegna's nachgewiefen worden. Auch hier (wie auf mehreren anderen Kupferftichen des fünfzehnten Jahrhunderts) treten die Träger einander gegenüber und bewegt fich der eine mühfelig mit feiner Laft rückwärts. Mantegna hat aufserdem gerade fo wie es auf der Grablegung Raffael's fichtbar ift, die ohn-

mächtige, von Frauen unterſtützte Maria als ſelbſtändige Nebengruppe behandelt. Schon dieſe Verwandtſchaften laſſen einen Zuſammenhang zwiſchen beiden Werken ahnen. Dazu kommt, daſs Raffael jedenfalls frühzeitig Mantegna's Compoſition kannte. Denn auf dem Louvreblatte erſcheint die Geſtalt des händefaltenden Johannes der gleichnamigen Figur auf dem Stiche Mantegna's nachgebildet. Die Kenntniſs, das Studium des pataviner Meiſters ſteht demnach feſt. Muſs nun nicht auch der weitere Schluſs gezogen werden, daſs der fleiſsig ſtudirte Stich den Anlaſs gab, alle bisher gemachten Entwürfe bei Seite zu ſchieben und eine neue Compoſition zu beginnen, für welche nun Mantegna's Werk das Vorbild abgab? Die Aehnlichkeiten ſind zu zahlreich, als daſs ein erheblicher Zweifel gegen dieſe Annahme ſich begründen lieſse. Schlieſst ſich aber die Compoſition nach dem neuen Vorbilde unmittelbar an die Skizze an, welcher Perugino's »Depoſitio« als Muſter zu Grunde lag, oder hat der künſtleriſche Gedanke erſt mehrere Zwiſchenſtufen durchgemacht, ehe er ſich bei Mantegna's Schilderung beruhigte? Die Oxforder Sammlung bewahrt unter ihren Raffaelſchätzen eine ſeit Crozat's und Mariette's Zeiten hochberühmte Federzeichnung, welche vielfach als eine ſolche Zwiſchenſtufe angeſehen wurde.*) Dieſe Vermuthung, bereits von Mariette angedeutet, erregt nicht geringes Intereſſe, da ſie, falls ſie ſich beſtätigte, zugleich das erſte Beiſpiel des Studiums der Antike lieferte. Anklänge an antike Sarkophagreliefs, welche die Beſtattung Hector's oder Meleager's darſtellen und ſich, wie die Anführung bei Leo Battiſta Alberti zeigt, eines frühen Ruhmes erfreuten, lieſsen ſich ſchon herausfinden, wenn ſie auch nicht ſtärker ſind als die Erinnerungen an Signorelli's Pietà in Orvieto. Aeuſsere und innere Gründe weiſen aber das Oxforder Blatt, unter dem Namen Tod des Adonis weltbekannt, aus der Reihe der Entwürfe zu einer Grablegung zurück. Auf der Rückſeite des Blattes iſt Adam und Eva dargeſtellt. Daſs Marcanton dieſe Zeichnung in Rom geſtochen hat, giebt über die Zeit ihrer Entſtehung keine Auskunft. Zeichnungen flattern leicht aus einer Stadt in die andere. Dagegen fällt ſtark der ſchon von Ottley beobachtete Einfluſs der Frescomalerei auf die in den Geſtalten Adam's und Eva's beobachtete Zeichnungsmanier auf; mit dieſer ſtimmt aber der Tod des Adonis vollkommen überein. Hat man überhaupt das Recht, von dem Tode, dem Begräbniſs des Adonis oder Chriſti im Angeſicht des Blattes zu reden? Kein Todter wird begraben, ſondern ein Sterbender unter dem Geleite der Freunde heimgetragen. Daſs noch Leben in dem Körper des ſogenannten

*) Robinſon Critical account p. 164.

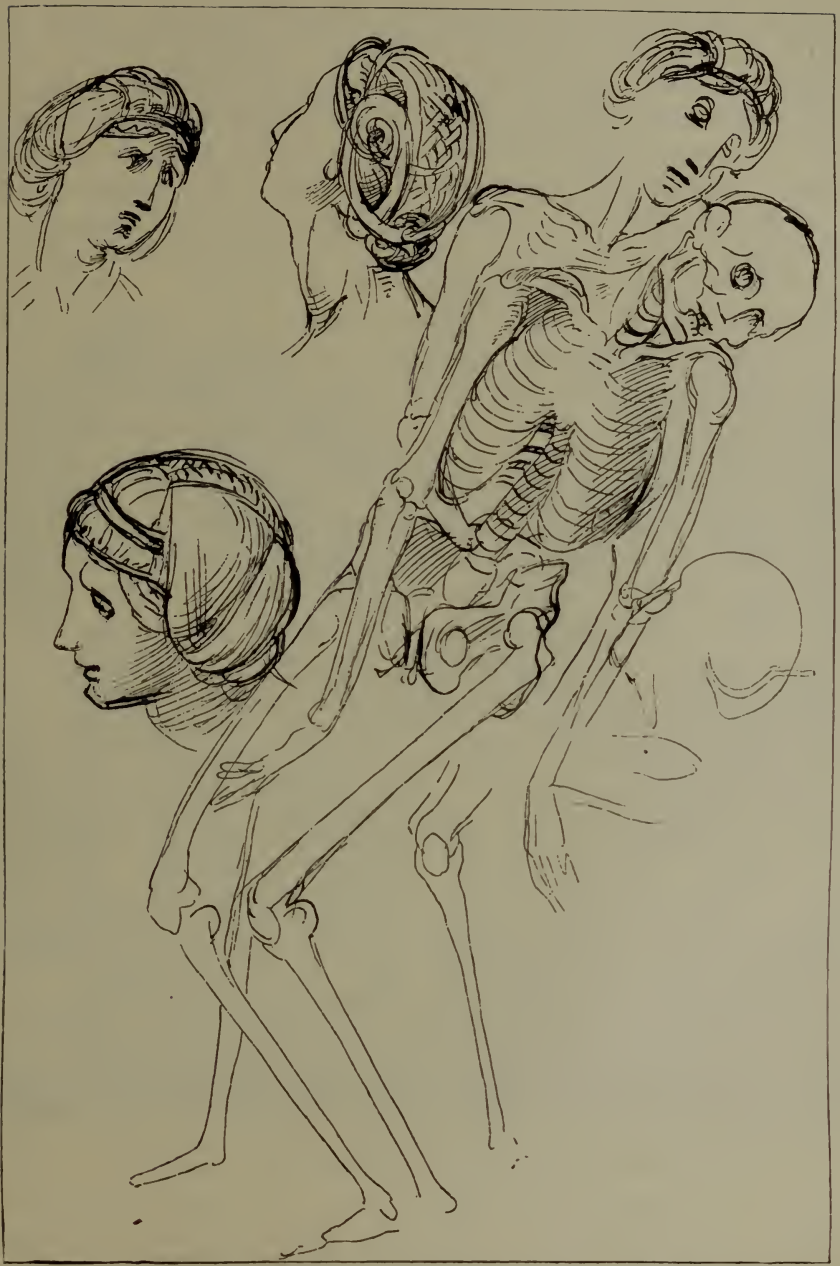


Fig. 46. Studie zur Grablegung. Federzeichnung. London, Malcolm.

Adonis pulfirt, zeigen die krampfhaft gezerrten Finger und Zehen, das fagen das behutfame Auftreten der Träger, die gefpannten Blicke der Beiftehenden und offenbart vor allem die gemifchte Empfindung der über den Körper fich niederbeugenden Frau. Von leidenfchaftlichem Schmerz wird fie gepackt, gleichzeitig aber laufcht fie auch ängftlich, ob nicht doch der Lebensfunke noch glimme und fich wieder entzünden laffe. Endlich aber fehlt die nothwendige Verbindung zwifchen dem »Tode des Adonis« und den anderen Entwürfen zur Grablegung. Keine Gruppe, keine Geftalt, keine Form kommt auf der letzteren vor, zu welcher die Adoniszeichnung den Anftofs gegeben hatte; find fcheinbar ähnliche Bewegungen und Stellungen vorhanden, fo find es folche, welche auf jedem Bilde der Grablegung typifch wiederkehren und von Raffael älteren Darftellungen derfelben entlehnt werden konnten. Die älteren Darftellungen gaben ihm zugleich die Richtfchnur für die Anordnung der Hauptgruppe. Auf den mittelalterlichen Bildern und Kupferftichen des fünfzehnten Jahrhunderts fpielt die Scene ftets in unmittelbarer Nähe des Steinfarges, in welchem Chriftus beigefetzt werden follte. Da war nicht mehr die fortfchreitende Bewegung der Träger am Platze, der eine derfelben mufste vielmehr fich umwenden, gegen den anderen Träger kehren, damit der todte Körper ohne Anftofs in den Sarkophag herabgelaffen werden könne. Mantegna und Raffael blieben alfo der Tradition treu; das Ungewöhnliche bei ihnen liegt darin, dafs der Zug noch in Bewegung zur Gruft und nicht ftillhaltend zur unmittelbaren Beifetzung im Grabe gedacht wird. Auf keinen Fall bedurfte es vieler Zwifchenftufen, um fich endlich für die gewählte Anordnung der Hauptgruppe zu entfcheiden. Sie war in dem Augenblicke fchon gegeben, in welchem an die Stelle der »depofitio« die »tumulacio«, um den kirchlichen Sprachgebrauch zu wiederholen, trat. Die Betrachtung älterer Darftellungen, das Studium Mantegna's geben den Anftofs zu neuen Entwürfen für Atalante Baglioni's Bild. Zunächft zeichnete er nach dem nackten Modell die Träger des Leichnams, um jeder Bewegung vollkommen Herr zu werden. Dasfelbe that er mit dem Oberkörper Chrifti. Beide Blätter bewahrt die Oxforder Univerfität.*) Mit der gleichen Sorgfalt bereitete er die Nebengruppe der ohnmächtigen Madonna vor. Ihm lag auch hier namentlich die Richtigkeit der Bewegungen am Herzen und er fuchte fich zunächft, wie eine Federzeichnung bei Malcolm zeigt, durch genaue anatomifche Studien darüber Klarheit zu verfchaffen. (Fig. 46.) Dann aber führte er (Florenz; Br. 508) die Hauptgruppe in vollftändig bekleideten Figuren

*) Br. 21 und Fisher Facfimiles II, 27, 28.

Fig. 47. Die Grablegung. Galerie Borghese in Rom.

und mit feiner Betonung des Ausdruckes aus, überzog fogar das Blatt mit einem Netze zum Zwecke der Uebertragung auf die Tafel. Dazu kam es aber noch nicht. Raffael änderte abermals Einzelheiten, ehe er die endgiltige Wahl traf. Auf dem florentiner Blatte, das fich felbft wieder von den vorangehenden Oxforder Studien unterfcheidet, erfcheinen die beiden Träger im Alter anders gezeichnet als auf dem Gemälde (Fig. 47); dort fehen wir den Jüngling zu Häupten Chrifti befchäftigt, der bärtige Mann trägt die Beine; auf dem Bilde find die beiden Geftalten gerade entgegengefetzt vertheilt. Die Frau, welche auf der Federzeichnung hinter der Maria Magdalena mit erhobenen Armen fteht und in ftiller Theilnahme dem Vorgange folgt, hat Raffael im Bilde ausgelaffen. Vielleicht, dafs ihm diefe Geftalt zu ruhig in der Haltung dünkte und von dem leidenfchaftlich bewegten Wefen der übrigen Perfonen allzuftark abweichend. Denn darauf war fein Augenmerk vorzugsweife gerichtet, die Handlung mit fcharfen dramatifchen Accenten zu verfehen und demgemäfs auch alle Perfonen in das höchfte Pathos zu kleiden. Das Leichenbegängnifs ift am Eingang der Grabhöhle angelangt. Die Stufen, welche zu diefer führen und erklommen werden müffen, rufen zuletzt noch die gewaltigfte Anfpannung der Muskelkraft der Träger auf. Sie halten unwillkürlich einen Augenblick inne, und diefen benützt Magdalena, um von dem Freunde den letzten Abfchied zu nehmen. Mit der Linken hat fie feine Hand ergriffen, mit der Rechten lüftet fie leife das Grabtuch von feinem Antlitze — eine Bewegung, welche an die ähnliche im älteren Louvreblatte erinnert und die ftetige Entwickelung der Compofition, und dafs bei Raffael kein Gedanke verloren geht, beweift. Zwifchen Magdalena und dem Träger am Kopfende find die Geftalten Jofephs von Arimathia und des fich vorbeugenden Johannes eingefchaltet. Die Maria felbft ift einen Schritt zurückgeblieben und finkt ohnmächtig in die Arme der Frauen, von welchen die eine knieend fie umfafst, zwei andere ihr hilfreich zur Seite ftehen.

Kein Werk hatte Raffael bisher fo forgfältig vorbereitet, fo genau erwogen; für jede Geftalt, jede Bewegung läfst fich der Grund ihres Dafeins angeben, von jedem Motive die vollkommene Zweckmäfsigkeit nachweifen. Die Wirkung des Werkes entfpricht nur wenig den Bemühungen des Künftlers. Dafs das Gemälde kalt laffe, mehr zum künftlerifchen Verftande als zum Herzen fpreche, bekennen auch jene, welche der Energie des Ausdruckes, der Wahrheit der Charaktere, der Schönheit der Linienführung höchftes, übrigens verdientes Lob fpenden. Einen grofsen Theil der Schuld trägt das Colorit. Verputz und glatte Reftauration haben die urfprüngliche Natur des Gemäldes fo fehr verändert, dafs vielfach auf die Beihilfe einer fremden Hand gefchloffen wurde.

Aber auch im unverſehrten Zuſtande würde das Bild kaum einen weſentlich verſchiedenen Eindruck hervorrufen. Raffael's ſchönfarbiger Auftrag, bisher an Einzelfiguren und Einzelgruppen erprobt, zeigte ſich für figurenreiche Compoſitionen in der Tiefe noch nicht ausreichend. Entſcheidend für den ſchwächeren Eindruck wirkt auſser dem Umſtande, daſs die zahlreichen, wie Silhouetten ſich abhebenden Profilköpfe eintönig erſcheinen, der Mangel an Naivetät in der Compoſition. Gewiſs ſind die drei kleinen Predellabilder, welche unter dem groſsen Altargemälde der Grablegung angebracht waren, gleichfalls die Frucht eingehender Studien. Von einer dieſer grau in grau gemalten Predellentafeln hat ſich noch der Entwurf (Albertina; Br. 186) erhalten. Dennoch erregen ſie den Schein unmittelbarer Improviſation. In drei Rundbildern ſind die drei chriſtlichen Tugenden: der Glaube, die Hoffnung und die Liebe, als liebreizende Frauen verkörpert, jeder Figur zwei geflügelte Knaben, in vertieftem Rahmen, zur Seite geſtellt. Der Glaube hält den Kelch mit der Hoſtie empor, die Hoffnung iſt betend mit gefalteten Händen geſchildert, die Caritas wird als Mutter mit traulich ſich anſchmiegenden Kindern gedacht. Da allen dieſen Bildungen das Madonnenideal zu Grunde lag, ſo fühlte ſich Raffael durchaus heimiſch und unbedingt ſicher, während auf dem Gemälde der Grablegung zwar alle Schwierigkeiten des neuen formenreichen Gegenſtandes überwunden ſind, aber die Spuren der Ueberwindung noch nicht völlig vertilgt erſcheinen. Ein vollendetes Werkſtattbild, weckt es dennoch die Meinung, daſs Raffael, wenn ihn ein mächtig wogendes groſses Leben umgeben hätte, noch Vollendeteres geleiſtet, namentlich den Ton der unmittelbaren Herzenswahrheit ſtärker angeſchlagen hätte. Uebrigens zählte die Grablegung in alten und neuen Zeiten zu den berühmteſten Schöpfungen Raffael's und wurde, ſo lange ſie noch auf ihrem urſprünglichen Platze (San Francesco) in Perugia aufgeſtellt war, wie ein Palladium verehrt. Gerade ſo wie die Bewohner von Pescia, als die Madonna del Baldacchino 1697 durch Kauf nach Florenz gelangte, über Raub und Kirchenſchändung ſchrieen und ihrem Grimm in Spottverſen über dieſe ſchlechte Welt (questo mondo in sostantia è un mondaccio) Luft machten, proteſtirten auch die Prioren von Perugia gegen die eigenmächtige Schenkung der Grablegung durch die Mönche von S. Francesco 1608 an den Cardinal Borgheſe. Doch ohne Erfolg.*) Die Grablegung befindet ſich noch heute in der Galerie Borgheſe in Rom, die Predellenbilder, erſt in den Jahren der franzöſiſchen Revolution aus Perugia entfernt, ſchmücken die vaticaniſche Gemäldeſammlung.

Anm. 8.

*) Giornale d'erudizione artistica I. 225, II. 334.

Das Datum auf der Grablegung, 1507, verbunden mit Vaſari's Angabe, daſs Raffael das Bild in Perugia ſelbſt gemalt habe, ſind für längere Zeit die letzte überlieferte Nachricht über das äuſsere Leben des Künſtlers. Wir ſind überzeugt, daſs er nach Vollendung des Werkes wieder nach Florenz zurückkehrte. Denn der Einfluſs Fra Bartolommeo's, doch nur in Florenz ſelbſt lebendig, offenbart ſich am ſtärkſten in Bildern, deren Entſtehung auf die Grablegung folgte, wie z. B. in der Madonna del Baldacchino. Wir ſchlieſsen dieſes auch aus einigen Zeilen, welche Raffael an den Maler Domenico Alfani in Perugia in Begleitung einer Zeichnung (Muſeum Wicar in Lille) richtete. Er bittet ihn um die Zuſendung von Verſen und einer Predigt und erinnert daran, daſs Madonna Atalante doch um Geld gemahnt werde. Atalante ſchuldete aller Wahrſcheinlichkeit nach theilweiſe den Lohn für das Bild der Grablegung, welchen nun der Künſtler nachgeſendet wünſchte. Von Raffael's Aufenthalt in Florenz bringt auch ein Brief Kunde, welchen er an ſeinen Oheim Ciarla in Urbino gerichtet hatte. Er iſt im April 1508 geſchrieben und zu
Anm. 9. wiederholten Malen abgedruckt und überſetzt worden. Das Original ſoll ſich in Rom in der Bibliothek der Propaganda befinden. Darin iſt nun von kleineren Bildern, die er gemalt, von Beſtellungen, auf welche er hofft, doch ohne alle nähere Angabe der Gegenſtände, die Rede. Auſserdem erwartet Raffael nicht geringe Förderung von einem Empfehlungsſchreiben an den Gonfaloniere von Florenz, Pietro Soderini, welcher die Malerei in einer gewiſſen Stube zu verdingen habe (»per l'interesse de una certa stanza da lavorare, la quale tocha a sua Signoria de alocare«). Offenbar iſt der noch lange nicht vollendete Bilderſchmuck in den verſchiedenen Sälen des Palazzo vecchio gemeint, über welchen die Entſcheidung dem Gonfaloniere zuſtand. Noch einige Jahre ſpäter ſollte ein Bild für den Altar im groſsen Rathsſaale bei Fra Bartolommeo beſtellt werden. Zu einer Thätigkeit im Palazzo kam es nicht. Im Herbſte 1508 befand ſich Raffael bereits in Rom. Schwerlich ahnte er die Triumphe, die ſeiner in der neuen Heimath harrten; gewiſs wandte er ohne groſsen Schmerz Florenz den Rücken, das es nicht mehr verſtand, die Künſtler an ſich zu feſſeln, und unthätig zuſehen muſste, wie gerade die gröſsten derſelben durch ihren Stern von der alten Hauptſtadt italieniſcher Kunſt weggewieſen wurden. Michelangelo und Leonardo hatten ſchon früher Florenz verlaſſen, jetzt folgte ihnen auch Raffael.

IV.

Rom unter Julius II.

»Roma caput mundi« lautete Gruſs und Zuruf in den Jahrhunderten des Mittelalters, ſelbſt in ſolchen Zeiten, als der Papſt vor den kleinen Stadtbaronen zitterte und umgeben von einem Bettelvolke inmitten eines Trümmerhaufens hauſte. Mochte aber auch Rom in den Augen der mittelalterlichen Chriſten als die Hauptſtadt der Welt glänzen, zu einer Hauptſtadt Italiens erhob es ſich erſt ſeit dem fünfzehnten Jahrhundert. Als das Leben in Italien aus den Schranken ſelbſtgenügſamer Dürftigkeit trat, ſich genuſsreicher, weitumfaſſender geſtaltete, als in den Parteikämpfen das Anſehen kräftiger Perſönlichkeiten ſtieg und groſse Gedanken in jugendlich ſchwungvoller Sprache den Einzelnen anflogen, da richtete ſich der Blick auch auf die Vergangenheit zurück, deren Ruhmesſchimmer niemals völlig verdunkelt war. Daſs man zu den Nachkommen der antiken Helden zähle, war feſter Glaube, man wollte aber auch die volle Erbſchaft derſelben antreten. Nirgends leuchtete der Glanz der Vorfahren ſo mächtig, nirgends wurde die Sehnſucht nach der Wiederkehr ähnlicher Zeiten ſo lebendig wie auf dem Schauplatz ihrer Groſsthaten. Wenn der Italiener des vierzehnten Jahrhunderts von der Höhe des Capitols auf die Ruinen des alten Rom herabblickte, tauchte, durch den Gegenſatz geweckt, das Bild der früheren Herrlichkeit in ſeiner Phantaſie auf. Groſse Erinnerungen wechſelten mit kühnen Hoffnungen und noch kühneren Träumen. In den Städten, an den Höfen, in Gelehrtenkreiſen, unter Künſtlern, überall erſchien das klaſſiſche Alterthum wie zu neuem Leben auferſtehend und wurde dem Genius Roms gehuldigt. Am ſpäteſten in Rom ſelbſt. Hier lag nicht allein der wirkliche, greifbare Schutt am höchſten, hier bildete auch die kirchliche Tradition des Mittelalters, in allem den antiken Anſchauungen entgegengeſetzt, ein ſchwer zu hebendes Hinderniſs. Erſt das Exil der Päpſte, die lange papſtloſe Zeit in Rom mit ihrer Auflöſung aller höheren ſtaatlichen Ordnung brach dasſelbe. Als die Päpſte aus Avignon nach Rom zurückkehrten, ſahen ſie die mittelalterlichen Ueberlieferungen erſchüttert, die Renaiſſancebewegung fluthend und über das ganze Land widerſtandslos ſich ausbreitend. Auch ſie waren gezwungen, derſelben zu folgen. Die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts begrüſst bereits einen begeiſterten Humaniſten auf

dem päpſtlichen Throne, den Magiſter Thomas Parentucelli aus Sarzana unter dem Namen Nicolaus V. »Nachdem das Jubiläum 1450 unermeſsliche Goldmaſſen dem päpſtlichen Schatze zugeführt hatte, begann der Papſt zu bauen und griechiſche und lateiniſche Bücher zu kaufen«, erzählt ſein Biograph Vespaſiano. Homer war der unbekannte Gott, den man im Vatican am höchſten verehrte, Cicero der einflufsreichſte Heilige. Der ganze naive Enthuſiasmus der Frührenaiſſance, welche ſo ehrlich und wahrhaftig an die Wiedergeburt der Antike glaubte, wie die alten Chriſten an das tauſendjährige Reich, und der Phantaſie unter den wirklichen Lebensmächten das vornehmſte Recht einräumte, ſpiegelt ſich in den Gedanken, Wünſchen und Plänen Nicolaus' V. wieder. Namentlich die Schilderung ſeiner Bauentwürfe hört ſich an wie ein Capitel aus Leo Battiſta Alberti's Buch über die Architektur, welches er in Marmor übertragen wollte. Eine ideale Reſidenz lag in ſeinem Sinne, die ſich an den Neubau der Peterskirche anſchliefsen und in einem groſsartigen Palaſte gipfeln ſollte. Drei Straſsen, von Kaufhallen und Loggien eingeſäumt, führten nach dem Plane zur Vaticaniſchen Baſilica, über den Hallen befanden ſich die Wohnungen der Curialen, nach allen Regeln der Schönheit, nach allen Geſetzen der Geſundheitslehre errichtet. Der Palaſt ſelbſt umfaſst Gärten und Hallen, Kapellen und Bibliotheken, einen Krönungsſaal und ſogar ein beſonders gelegenes Conclave für die Papſt wahl. Die luftige Phantaſie hatte an dieſen Plänen den gröſsten Antheil, ſie blieben auch bloſse Traumgebilde. Nur der Entſchluſs eines Umbaues der Peterskirche, für die gelockerte Macht der heiligen Traditionen ſo bezeichnend, erwies ſich keimfähig und ſchlug nach zwei Menſchenaltern im Boden der Wirklichkeit lebendige Wurzeln.

Zur Hingabe der Italiener an die Antike, zur Begeiſterung für das Heldenalter der Nation geſellt ſich ein anderer Zug, welcher der allgemeinen Entwickelung entſpricht, in Italien aber ſofort ein beſonderes Gepräge empfängt. Ueberall im fünfzehnten Jahrhundert begegnen wir dem Streben, den Staat, der immer mehr als Selbſtzweck betrachtet wurde, mit gröſseren Rechten auszuſtatten, die Landesgrenzen zu erweitern, die fürſtliche Macht zu vermehren. Auch Italiens politiſches Schickſal trat um dieſe Zeit in eine entſcheidende Wendung. Die kleinen Stadtrepubliken, die winzigen Tyrannenherrſchaften verſchwanden; gröſsere Gebiete wurden, gewöhnlich gewaltſam, zu einer ſtaatlichen Einheit verbunden und erhielten ſich ſelbſt wieder nur durch die Eiferſucht der anderen auf gleiche Weiſe gebildeten Staaten. Ein Syſtem künſtlichen Gleichgewichtes wurde die Grundlage des nationalen Friedens. Wie ſchwierig muſste es da erſcheinen, das Papſtthum einzuordnen und dem Oberhaupte der Kirche die fürſtliche Stellung, welche dem »Knechte

der Knechte« ſeit Menſchengedenken eingeräumt war, zu wahren. Seitdem das Kaiſerthum verfallen und zur Machtloſigkeit verurtheilt war, hatte auch die päpſtliche Würde ihr weltbeherrſchendes Anſehen verloren. Zum Glücke, daſs der gläubige Sinn von dem Papſtthum ſich noch nicht abgewendet hatte und ſein materieller Beſitz ihm eine gewiſſe Kraftentfaltung inmitten der eiferſüchtigen, in ſteter Fehde begriffenen italieniſchen Staaten geſtattete. Mit groſser Gewandtheit ſchüttelte es die mittelalterliche Tradition auch in politiſcher Beziehung ab, verwandelte ſich in ein weltliches italieniſches Fürſtenthum und betrieb mit leidenſchaftlichem Eifer die Gründung einer Hausmacht, ähnlich wie ſie die anderen Dynaſtien in Italien anſtrebten. Es kamen die Zeiten eines Sixtus Rovere und Alexander Borgia. Die Ziele dieſer raſt- und ruheloſen Männer ſtimmten zwar mit der allgemeinen Geiſtesrichtung überein, widerſprachen aber in empfindlichſter Weiſe den überlieferten und geheiligten Grundlagen des Papſtthums. Es galt, die Familienmacht zu ſteigern; es gab aber keine legitime Papſtfamilie. Unter den Angehörigen der Päpſte konnte man nur Nepoten oder wohl gar Papſtſöhne verſtehen, Perſonen, deren angebliches Recht, ja deren Daſein dem Papſtthume geradezu Hohn ſprach. Eine ſo arge Verkehrung ſittlicher Verhältniſſe muſste zum Fluche werden, alle Handlungen arteten unter der Laſt derſelben zu rohen Gewaltſchlägen aus, das ganze Leben verlor den inneren Halt und den feſten Kern. Wenn man die Zuſtände und Sitten Roms im letzten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts beobachtet, möchte man ſchier glauben, bei dem Wegräumen des mittelalterlichen Schuttes ſei die oberſte Schichte der Antike, das römiſche Cäſarenthum, entblöſst worden und mit dieſem alle bis dahin in die Erde gebannten Dämonen wieder frei geworden. Alle Gräuel der Imperatorenzeit: Mord, Treubruch, Verſchwörungen, Blutſchande, blinder Taumel vom üppigſten Lebensgenuſſe zur frevelhaften Verſpottung aller Daſeinsmächte, die entſetzliche Miſchung von Wolluſt und Grauſamkeit tauchen empor und erfüllen die römiſche Luft. Die Zeitgenoſſen dachten weniger ſtreng von dem weltlichen Treiben der Päpſte, als wir Nachgeborenen. Daſs aber die eingeſchlagene Richtung nicht zum Ziele führen könne, wurde auch ihnen bald klar. Die Nepoten jedes folgenden Papſtes waren die natürlichen Gegner der alten Nepoten, durch jeden neuen Papſt erſchien der eben errungene Machtzuwachs in Frage geſtellt. Da war es ein groſser Gedanke und der Gedanke wurde zu einer weltgeſchichtlichen That, als der am 1. November 1503 neu gewählte Papſt Julius II. Rovere als Erben der politiſchen Macht nicht wechſelnde Perſonen, ſondern eine dauernde Inſtitution, nicht Nepoten, ſondern den Kirchenſtaat ſelbſt einſetzte. Er brach nicht mit der politiſchen Richtung ſeiner

Vorgänger; die Erweiterung der Grenzen, die Eroberung und Einverleibung kleinerer, gut gelegener Gebiete, die Erhöhung der ſouveränen Macht waren auch ſeine Ziele. Er hielt ſich aber frei von gemeiner Selbſtſucht und gewöhnlichen Antrieben und brachte dadurch in ſein ganzes Thun einen groſsen Zug. Als den Gründer des Kirchenſtaates betrachtet ihn der politiſche Geſchichtſchreiber, als den wahren Papſt der Renaiſſance preiſt ihn der Kunſthiſtoriker und giebt ihm zugleich den Ruhmestitel zurück, welchen unbilliger Weiſe ſein Nachfolger Leo X. an ſich geriſſen hatte. Das Zeitalter Julius' II. iſt das Heldenalter der italieniſchen Kunſt.

Anm. 1. Raffael's Hand hat uns das Bild Julius' II, bewahrt. (Fig. 48.) Das Porträt ſtammt zwar erſt aus den letzten Lebensjahren des Papſtes, als ihn Krankheiten und Unglücksfälle ſchwer heimgeſucht hatten, doch durchaus nicht gebrochen, kaum gebeugt. So wie er daſitzt, die Arme leicht auf die Lehnen des Stuhles geſtützt, das tiefliegende Auge ſcharf prüfend auf den Beſchauer gerichtet, mit feſtgeſchloſſenen Lippen, groſser kräftiger Naſe, mächtigem, bis an die Bruſt reichendem weiſsen Barte, ruft er die Beſchreibungen der Zeitgenoſſen lebendig in die Erinnerung. Ein gar gewaltiger Herr, unabläſſig thätig und mit groſsen Plänen beſchäftigt, auf den Niemand Einfluſs gewinnen kann, der dagegen Alle beherrſcht. Er hört wohl die Meinung Anderer an, entſcheidet aber nach ſeinem Gutdünken, nach ſeiner Einſicht. Alles an ihm überſchreitet das gewöhnliche Maaſs, ſeine Leidenſchaften wie ſeine Entwürfe. Sein Ungeſtüm, ſein Jähzorn verletzten ſeine Umgebung, doch weckte er nicht Haſs, nur Furcht, denn nichts Kleines, gemein Selbſtſüchtiges war an ihm zu bemerken. Ebenſo erregten ſeine Pläne wohl Staunen, aber nicht Unglauben, denn weit entfernt von phantaſtiſchen Träumen, hielt er ſtets für die Erfüllung ſeines Willens reiche Mittel bereit. Er hatte in jungen Jahren und vielleicht auch noch in den ſpäteren das Leben vollauf genoſſen, doch ſich keineswegs in eitlem Vergnügen verloren oder die Befriedigung perſönlicher Luſt als Hauptziel des Daſeins erkannt. Dem Lebensgenuſs ging reife Lebenserfahrung zur Seite. Niedrigen Eltern entſproſſen, in Savona 1443 geboren, für den Stand der Bettelmönche beſtimmt, dankte er alles Glück ſeinem Oheim, dem nachmaligen Papſte Sixtus IV. Dieſer häufte auf den Nepoten Würden, Aemter und Reichthümer. Der Cardinal von San Pietro in Vincoli, Giuliano della Rovere, — mit 28 Jahren empfing er den Purpur — gehörte, ſo lange Sixtus IV. lebte, zu den mächtigſten und angeſehenſten Kirchenfürſten.

Als Nepote erfuhr er natürlich nach dem Tode des Oheims den Haſs und den Neid des folgenden Papſtes im höchſten Maaſse. Den Nachſtellungen Alexander's VI. entging er nur durch die Flucht, die ihn nach

Lyon in die Umgebung des gerade zum Krieg rüſtenden Königs Carl VIII. führte. Die Vorſtellung, als hätte Giuliano's Einfluſs den Zug Carl's VIII. nach Italien entſchieden, iſt gewiſs übertrieben. Auch ohne den Zuſpruch

Fig. 48. Bildniſs Julius' II. von Raffael. Galerie der Uffizien.

des Cardinals hätte der König ſeinem vermeintlichem Rechte auf Neapel mit den Waffen Nachdruck verliehen. Immerhin bezeichnet es den leidenſchaftlichen, gewaltthätigen Sinn Giuliano's, daſs er rückſichtslos auf den unmittelbaren Gegner losſchlägt, unbekümmert, ob er nicht einen künftigen

Freund in ihm ſchädigt und einen Bundesgenoſſen ſich auserwählt, deſſen Macht er vielleicht ſpäter fürchten muſs. Von ähnlichen heftigen Trieben lieſs er ſich auch als Papſt beſtimmen; da er aber vollkommen frei war von perſönlicher Selbſtſucht, ſich mit der päpſtlichen Würde eins fühlte, ſo brach er dem Vorwurf launenhaften Weſens die Spitze ab. Was ihn im gegebenen Augenblicke beſchäftigte, das ſuchte er um jeden Preis durchzuſetzen, und wenn er auf Widerſtand ſtieſs, ſo bemächtigte ſich ſeiner ein gewaltiger Zorn. Was ihn aber beſchäftigte, war mit groſsen, allgemeinen Intereſſen verflochten und darnach angethan, ihm Ruhm zu erwerben. Die Barone, welche die Borgia's zu Gunſten der eigenen Hausmacht vernichten wollten, bändigte und unterwarf er der päpſtlichen Herrſchaft. Die Venezianer, welche die Romagna nicht räumen wollten, bekriegte er mit geiſtlichen und weltlichen Waffen, bis er ſein Ziel erreicht und dem Kirchenſtaate das beſtrittene Land, Rimini, Ravenna, Faenza u. a. zurückerobert hatte. Dem Streite folgte, nachdem der Papſt ſeinen Willen durchgeſetzt hatte, die Verſöhnung auf dem Fuſse nach. Ein anderes mächtigeres Intereſſe erfüllte ſeinen Geiſt. Er hatte nicht Venedigs Anmaſsung über Gebiete des Kirchenſtaates dulden wollen, er konnte noch weniger die Herrſchaft der Fremden in Italien ertragen. Der Mann, welcher den Ehrgeiz beſaſs, »Herr und Meiſter des Spieles der Welt« zu werden, konnte ſich nicht zum Caplan eines fremden Fürſten erniedrigen laſſen. Das aber fürchtete er, wenn dem Vordringen des franzöſiſchen Königs nicht Einhalt geboten werde. Als ſiebzigjähriger Greis nahm Julius II. den Kampf auf. Niederlagen brachen ihn nicht, Siege blendeten ihn nicht, gaben ihm nur den Muth zu noch kühneren Entwürfen. »Hinaus mit den Barbaren aus Italien«, war noch in den letzten Tagen ſein Herzenswunſch geweſen. Als gewaltiger kluger Fürſt lebt Julius II. zumeiſt in der Erinnerung der Nachwelt; als den Papſt, der Petrarca's Lehre von den völkerſcheidenden Alpen gleichſam zum Wahlſpruch erhoben, rühmen ihn die Freunde des nationalen Staates. Daſs ſein Weſen und Wirken der Lehre des Evangeliums ſchlecht entſprach und die chriſtlichen Tugenden ihm ſtets fremd blieben, bekennen freilich auch alle Unbefangenen.

Mit dieſen poſitiven und negativen Eigenſchaften erſcheint aber ſeine Natur nicht erſchöpft. Bei allem weltlichen Streben blieb Julius II. ſich doch der Bedeutung, welche der Papſtwürde innewohnte, wohl bewuſst. Fromme Empfindungen wurden dadurch in ſeiner Bruſt nicht geweckt, allen Unternehmungen aber die Richtung auf das Groſse und Allgemeine gegeben. Wie ſeine kriegeriſche Politik keineswegs durch Nepotismus beſtimmt wurde, die Früchte ſeiner Siege vorwiegend der Kirchenſtaat einheimſte, ſo ruht auch ſeine Begünſtigung der Künſte nicht auf bloſser perſönlicher

Liebhaberei, ſondern erſcheint als eine dem Papſtthum und der Kirche dargebrachte Huldigung. Höfiſch im äuſseren Urſprung, wird die römiſche Kunſt unter Julius II. von einem weltgeſchichtlichen Zuge durchweht. Das iſt ihr Vorzug vor der Kunſt, wie ſie an den anderen Höfen Italiens getrieben wurde. Nicht, daſs gerade dieſer oder jener Hof die Kunſt liebte, verdient ausführliche Erwähnung, als bedeutungsvoll muſs nur die gröſsere Zahl ſolcher »Muſenhöfe« betont werden. Den Künſten Schutz und Huld angedeihen zu laſſen, die äſthetiſche Bildung zu pflegen, gehörte zu einem vollen fürſtlichen Daſein. Die römiſche Kunſt am Hofe Julius' II. darf dagegen auf eine ganz beſondere, ja geradezu einzige Stellung den Anſpruch erheben. Sie verwirklicht, wenn auch nur für wenige Jahre, den Traum der vollkommen harmoniſchen Durchdringung zweier Weltalter und zeigt uns die Antike und das Chriſtenthum zu einer wunderbaren Einheit verſchmolzen.

Bramante's St. Petersbau, Michelangelo's Decke in der Sixtina, Raffael's Fresken in den Stanzen des Vaticans ſind die unſterblichen Denkmäler aus der Zeit Julius' II. Sie ſind alle der Verherrlichung der chriſtlichen Kirche und Lehre geweiht, huldigen der Gröſse des Papſtthums. Des Papſtes Hauptkirche, ſeine Kapelle, ſeine Prunkzimmer bilden den Schauplatz der künſtleriſchen Thätigkeit. Die Formen, in welchen Bramante, Michelangelo und Raffael ſich bewegen, athmen bei aller Selbſtändigkeit und Freiheit der Künſtler einen der Antike verwandten Geiſt. In doppelter Hinſicht erſcheint in ihren Werken die Antike wiedergeboren. Abermals hat die Kunſt nach vielhundertjährigem Ringen den Gipfel der Vollendung erklommen und wird von den folgenden Geſchlechtern als Muſter verehrt, mit demſelben Ruhmestitel wie die beſte Kunſt der Griechen und Römer begrüſst. Sie heiſst die klaſſiſche Kunſt. Den Weg aber zur Vollendung hatte das begeiſterte Studium der Antike, die Annäherung an die Geſetze und Formen der letzteren gebahnt. Wie immer, wo die Knotenpunkte weltgeſchichtlicher Entwickelung ſich bilden, trafen hier in Rom im Anfange des ſechzehnten Jahrhunderts die rechten Kräfte mit den rechten Männern, ſolche Kräfte zu verwenden und in die rechte Bahn zu bringen, zuſammen. Gewiſs hätte ſich der leidenſchaftliche Wille und die furchtbare Energie des Papſtes ohnmächtig erwieſen, wären ihm nicht durch die Gunſt des Schickſals die gröſsten Künſtler nicht blos ſeines Jahrhunderts zugeführt worden. Aber eben ſo gewiſs hätten Bramante, Michelangelo und Raffael ihre beſten Kräfte zerſplittert, wenn nicht der groſsartige Sinn des Papſtes alles Kleine und Spielende von ihnen fern gehalten. Nur das Zuſammenleben dieſer Männer, von welchen die einen ihre Kräfte ſtetig wachſen und ſich ſteigern fühlten, der andere dadurch zu immer gröſseren Forder-

ungen den Muth erhielt, machte das glänzende Schauſpiel, das uns die Regierungsjahre Julius II. gewähren, möglich. Dieſe Initiative markvoller Perſönlichkeiten erklärt es, daſs wir vor der römiſchen Kunſt jener Zeit wie vor einer unmittelbaren Offenbarung überraſcht, ja geblendet ſtehen, obgleich die Vorgänger Julius' II. ſchon manche vorbereitenden Schritte gethan hatten; das Meiſte und Beſte ſein Oheim, Papſt Sixtus IV. (1471—1484).*) Er erweiterte, verbeſſerte, regelte die Straſsen der Stadt, munterte zum Hausbau auf und lieſs eine Reihe von Kirchen von Grund aus herſtellen. Im vaticaniſchen Palaſte baute er die nach ihm benannte Kapelle und wies der Bibliothek einen ſtattlicheren Raum an. Denn auch bei Sixtus IV. ging die Bauluſt mit humaniſtiſchen Intereſſen Hand in Hand, und ſeine päpſtliche Würde erlitt durch die öffentliche Anerkennung der ziemlich heidniſch geſinnten Akademie und durch die Feier des Geburtstages des alten Rom (21. April) keinen Eintrag. Die Bauten aus der Zeit Sixtus' IV. treten gegen die ſpäteren glänzenden Werke in den Hintergrund. In der That ſpricht aus ihnen eine gewiſſe Scheu vor mächtigen Formen und groſsen Verhältniſſen. Sie beſitzen aber den Vorzug, daſs ſie namentlich im Inneren dem plaſtiſchen und maleriſchen Schmucke eine reiche Stätte boten. Und ſo kamen denn auch aus Toscana und Umbrien die Bildhauer und Maler, füllten die Kirchen mit Prunkgräbern und bemalten Wände und Decken und verliehen den Bauten eine Schönheit, einen Reiz, welcher die beſcheidenen architektoniſchen Formen vergeſſen lieſs. Die Maler errangen vor den Plaſtikern die Palme; unter den maleriſchen Werken wieder ſtand keines ſo hoch wie die Wandgemälde in der Sixtiniſchen Kapelle. Von »wetteifernden« Künſtlern — manu pictorum concertantium — ſind ſie ausgeführt worden. Das läſst beinahe auf Gleichzeitigkeit der Arbeit ſchlieſsen, und in der That ſchiebt ſich auch zwiſchen die älteſten Bilder (Aleſſandro Botticelli) und die jüngſten (Pietro Perugino) kein ſo groſser Zeitraum, daſs ſie nicht alle als Denkmale der Kunſtliebe Sixtus' IV. gelten dürften. Sein Neffe ahmte das Beiſpiel ſchon als Cardinal eifrig nach. Ihm danken die Vorhallen von St. Apoſtoli und der daran ſtoſsende Palazzo Colonna das Daſein, ſowie die Vorhalle und das Kloſter San Pietro in Vincoli. Er ſtellte das Kloſter in Grottaferrata wieder her und befeſtigte es, baute die Burg in Oſtia. Unter den Malern fanden insbeſondere Perugino und Pinturicchio, beides Umbrier und Raffael nahe befreundet, durch den Cardinal Giuliano reiche Beſchäftigung. Jener malte in ſeinem Palaſte, dieſer ſchmückte die Decke der Chorkapelle

*) E. Müntz, Les arts à la cour des papes. Bd. III.

in Sta. Maria del popolo mit prächtigen, noch heute trefflich erhaltenen und wegen der ſchönen Raumgliederung bewunderten Fresken. Von allen Künſtlern ſtand ihm aber der florentiner Architekt Giuliano da San Gallo am nächſten. Nach ſeinem Rathe ordnete der Cardinal die meiſten Bauwerke an, wie das Caſtell von Oſtia und einen Palaſt in der Geburtsſtadt der Rovere, in Savona; ſeine perſönliche Begleitung forderte er, als er ſich 1494 den Nachſtellungen Alexanders' VI. durch die Flucht nach Frankreich entzog. Giuliano da San Gallo war es auch, welcher die Berufung Michelangelo's nach Rom vermittelte. So nehmen wir an auf Grund eines unverdächtigen Zeugniſſes des Sohnes Giuliano's, Francesco da San Gallo.*)

Michelangelo ſelbſt hat ſich wiederholt in ſeinen Briefen, aber erſt in ſpäterem Alter über ſeine Beziehungen zu Julius II., wann und wozu Anm. 2. er berufen wurde, geäuſsert. Die Erinnerung an längſt vergangene Ereigniſſe war natürlich nicht mehr ſo feſt und ſicher, daſs nicht kleine Widerſprüche und Vergeſslichkeiten in die verſchiedenen Berichte ſich einſchlichen. Doch herrſcht über die weſentlichen Thatſachen und Umſtände kein Zweifel. Der Vorgang war folgender: Im zweiten Regierungsjahre Julius' II., nach genauer, auf Michelangelo's Mittheilungen ruhender Berechnung im März 1505 empfing der Meiſter, der eben den Schlachtcarton vollendet hatte, durch die Vermittlung Giuliano's da San Gallo den Ruf nach Rom. Beinahe gleichzeitig mit ihm wanderte auch Andrea Sanſavino, nächſt Michelangelo der glänzendſte Vertreter der Renaiſſanceplaſtik, nach Rom; dieſem war die Aufgabe vorbehalten, in der Kirche Sta. Maria del popolo dem Cardinal Ascanio Maria Sforza (und ſpäter dem Cardinal Girolamo Baſſo della Rovere) ein Grabmonument zu meiſseln, Michelangelo aber ſollte für den Papſt ſelbſt noch bei Lebzeiten desſelben ein Grabmal entwerfen. Auch dieſe Beſtellung erfolgte auf den Rath Giuliano's da San Gallo. Mit ſtaunenswerther Raſchheit vollendete Michelangelo den Plan und gewann dafür die Zuſtimmung des Papſtes. Denn ſchon im April 1505 ſehen wir ihn in den Marmorbrüchen von Carrara mit Steinmetzen und Fuhrleuten verhandeln. Die gewaltige Maſſe des nöthigen Materials muſste hier ausgegraben und aus dem Rohen behauen, dann aber auf Barken nach Rom verfrachtet werden. Die Contracte, vom 12. November und 10. December datirt, haben ſich erhalten.**) Ihr Inhalt beweiſt die ſcharfe Umſicht, aber auch die Vor-

*) Der Brief Francesco's iſt bei Fea, Miscellanea I 329 abgedruckt, von Reumont (Geſch. d. St. Rom III b. 395) überſetzt.

**) Milaneſi p. 630. Vgl. Frediani, Ragionamento ſtorico su le diverse gite che fece M. B. a Carrara. Siena 1875.

ſicht des Künſtlers. Nichts wird vergeſſen; die wünſchenswerthe Qualität der Marmorblöcke, ihre Zahl, ihre Gröſse und das Maafs der Bearbeitung, die Art des Transportes, die Zahlungsweiſe ſorgfältig beſtimmt. Es wird aber gleichzeitig die Ungiltigkeit des Contractes ausgeſprochen, nicht bloſs im Falle der Papſt ſterben, ſondern auch im Falle er den Plan des Grabmales aufgeben ſollte; denn, fügt Michelangelo hinzu, ich brauche dieſe Marmorblöcke nur für den Papſt. Acht Monate blieb Michelangelo in Carrara. Im Januar 1506 war er bereits wieder in Rom und harrte in ſeinem Hauſe auf dem Petersplatze ſehnſüchtig auf die Ankunft der Marmorblöcke, welche durch ſchlechtes Wetter und hohen Waſſerſtand ungebührlich verzögert wurde.*) Daſs er noch immer nicht arbeiten könne, preſst ihm eine bittere Klage ab, doch hofft er den leicht ungeduldigen Papſt zu beſchwichtigen und bei guter Laune zu erhalten. Von dieſer hoffnungsvollen Stimmung legt auch Zeugniſs ab, daſs er in demſelben, an ſeinen Vater gerichteten Briefe um die Zuſendung der in Florenz zurückgelaſſenen Zeichnungen bittet und die baldige Ankunft eines Steinmetzgehilfen, des Michele aus Settignano, erwartet. Er ſah ſich alſo im Geiſte bereits feſt in Rom angeſiedelt und vollauf an dem Marmorwerke in Arbeit. Wie ſchlimm wurde er ſchon nach wenigen Wochen enttäuſcht!

Als der Papſt den Plan zu ſeinem Grabdenkmal gefaſst hatte, lieſs er gleichzeitig auch den beſten Platz für dasſelbe vorſchlagen. Als ſolcher wurde, da in der alten Peterskirche der Raum mangelte, die von Roſſelino im 15. Jahrhundert begonnene neue Tribuna auserſehen. Doch muſste dieſe erſt vollendet und mit dem alten Bau in Verbindung gebracht werden. So kam die Angelegenheit in die Hände der Architekten. Ein Gedanke gab den andern, ein Plan gebar immer einen neuen und glänzenderen. Vollends als der Papſt Bramante's Entwürfe ſah, die ein ſo groſsartiges, die Herrlichkeit der Antike noch überſtrahlendes Werk verſprachen, gerieth er für das neue Unternehmen, ganz ſeiner Natur gemäſs, in Feuer und Flammen. Schon im Winter 1505, als Michelangelo noch in Carrara weilte, hatte Julius II. den Entſchluſs des Neubaues gefaſst, im Januar 1506 denſelben als feſtſtehend dem Könige Heinrich VII. von England verkündigt. Dadurch trat aber der Plan des Grabdenkmales nothwendig in den Schatten. Nicht allein, daſs der für das Monument beſtimmte Platz aus dem Daſein geſtrichen worden war und die Aufſtellung desſelben in eine unendliche Ferne verſchoben werden muſste, ſchränkte die neue Unternehmung die Geldmittel des Papſtes

*) Milaneſi, Lettere No. III.

nicht wenig ein. Die für das Grabmal beſtimmten 10,000 Ducaten konnten für den Bau der Peterskirche beſſer verwendet werden.

Und daſs die Peterskirche dem Herzen des Papſtes näher lag als das Grabmal, kann nach ſeinen bekannten Geſinnungen nicht befremden. Die Vorliebe für das Gewaltige und Rieſige auch im Kreiſe der Kunſt — »magnarum semper molium avidus« heiſst es von ihm — wurde zwar durch Michelangelo's Werk befriedigt; doch galt dieſes nur ſeiner perſönlichen Verherrlichung, während die groſsartige Erneuerung der vaticaniſchen Baſilika der Kirche einen glänzenden Triumph verſprach. Nun war es aber die Weiſe Julius' II., ſeinen Blick ſtets mehr auf das Allgemeine, den Staat oder die Kirche Umfaſſende zu richten, als auf die einzelnen perſönlichen Intereſſen. Er war ruhmbegierig aber nicht eitel. Nicht ſchwer konnte es daher fallen, ihn von dem alten Vorhaben abzubringen. Auch wenn er es nicht von übler Bedeutung hielt, ſich ſchon bei Lebzeiten ſein Grab zu beſtellen, muſste ihn der Petersbau mehr locken. Michelangelo aber glaubte er nicht allzuſtark zu ſchädigen, da dieſem ja die Ausmalung der Decke in der Sixtiniſchen Kapelle übertragen wurde. Ob als Erſatz für die verſchleppte Arbeit am Denkmale oder ob gleichzeitig mit dem Grabmonumente — denn von Michelangelo durfte man ſich auch ſchon damals einer bedeutenden maleriſchen Leiſtung verſehen — wiſſen wir nicht.

Durch die Entſcheidung des Papſtes wurde ein feindſeliger Gegenſatz zwiſchen Michelangelo und Bramante geweckt, welcher in der Geſchichte bis zu dieſer Stunde nachhallt und nicht wenig dazu beigetragen hat, Bramante's Andenken zu verdunkeln. Die Biographen Michelangelo's ſind gleichzeitig die Hauptquellen für die römiſche Kunſt des ſechzehnten Jahrhunderts, ihre Berichte für das Urtheil vielfach maſsgebend. Dieſelben haben natürlich für Michelangelo in dieſer Sache Partei genommen. Condivi beſitzt davon Kunde, daſs zwiſchen dem Plane des Grabdenkmales und dem Entſchluſſe, die Peterskirche neu zu bauen, ein gewiſſer Zusammenhang beſtand. Er berichtet von dem Vorhaben, das Grabdenkmal in der neuen Tribuna aufzuſtellen und erzählt sodann folgendes: »Nachdem der Papſt den Baumeiſter San Gallo und den Bramante geſchickt hatte, den Ort zu beſichtigen, kam ihm darüber die Luſt an, die ganze Kirche neu zu bauen. Auf dieſe Weiſe wurde Michelangelo die Urſache, ſowohl daſs dieſer ſchon begonnene Theil des Baues beendigt wurde, als auch, daſs in dem Papſte das Verlangen ſich regte, das

Uebrige nach einem neuen Plane viel ſchöner und prächtiger herzuſtellen.« Condivi und Vaſari wiſſen natürlich auch von der Gegnerſchaft Bramante's und daſs an die Stelle der Grabſculptur die Deckenmalerei in der Sixtina geſchoben wurde. Da ſie aber den Plan des letzteren Werkes mit dem wirklichen Beginne der Arbeit in der Zeit zuſammenfallen laſſen, ſetzen ſie den Widerſtreit zwiſchen den beiden Künſtlern um mehr als zwei Jahre zu ſpät an. Sie erzählen davon unter den Ereigniſſen des Jahres 1508. In dieſer Zeit war bereits Raffael in den Kreis der römiſchen Künſtler eingetreten, ein Landsmann Bramante's und in den Augen des jüngeren Geſchlechtes gleichfalls feindlich gegen Michelangelo geſinnt. Nichts lag näher als ihn in den Streit zu verflechten und Bramante's Handlungsweiſe ſo darzuſtellen, als hätte dieſer in Raffael's Intereſſe Michelangelo von dem Grabdenkmal abwendig machen wollen. In Wahrheit ſpielt aber dieſer Kampf ſchon im Frühlinge 1506. Es wurden nicht perſönliche Umtriebe in gemein ſelbſtſüchtiger Abſicht in das Werk geſetzt, ſondern groſse ſachliche Gegenſätze gegen einander in das Feld geführt. Die Peterskirche wurde gegen das Grabdenkmal ausgeſpielt.

Michelangelo verhielt ſich zunächſt dem Wechſel der Dinge gegenüber leidend und ſtellte ſich, als ob ſein Werk einen ungeſtörten Fortgang haben werde und haben müſſe. Erſt als ihn die veränderte Lage der Dinge wie ein grober Fauſtſchlag traf, entflammte er in zorniger Leidenſchaft und führte ſogleich die heftigſte Kataſtrophe herbei. Er
Anm. 3. kehrte Rom den Rücken und floh nach Florenz. Nur wenige Tage ſpäter, als Thatſachen und Daten noch in friſcheſter Erinnerung ſtanden, erzählte Michelangelo (in einem Briefe an Giuliano da San Gallo vom 2. Mai) die Vorgänge wie folgt: »Ich hörte am Charſamſtag (11. April) den Papſt bei Tiſche zu einem Goldſchmiede und zum Ceremonienmeiſter ſagen: Er wolle keinen Pfennig mehr hergeben nicht für groſse und nicht für kleine Steine. Ich wunderte mich darüber nicht wenig. Doch ehe ich mich entfernte, verlangte ich einen Theil der Gelder, deren ich bedurfte, um das Werk fortzuſetzen. Seine Heiligkeit beſchied mich auf den Montag. Und ſo kam ich denn Montag und kam Dienſtag, Mittwoch und Donnerſtag. Und zuletzt am Freitag Morgen wurde ich hinausgeſchickt, alſo weggejagt. Und der mich hinausſchickte, ſagte, daſs er mich wohl kenne, daſs er aber dazu den Befehl hätte. Darüber, was ich am Sonnabend gehört hatte und wie ich jetzt die Wirkungen davon ſah, gerieth ich ſchier in Verzweiflung. Doch war dieſes nicht die einzige Urſache meines Wegganges. Mich vertrieb noch etwas anderes, was ich nicht ſchreiben will. Genug, daſs ich glauben muſste, bliebe ich länger

in Rom, ſo würde eher noch mein Grab fertig, als das des Papſtes.« Die Flucht Michelangelo's fand am 17. April ſtatt; am folgenden Morgen, am Sonnabend in albis, wurde vom Papſte der Grundſtein zur neuen Peterskirche gelegt.

Die »andere Urſache« des Wegganges, welche Michelangelo geheimnisvoll andeutet, iſt bis jetzt nicht aufgeklärt worden. Seine Freunde in Rom waren jedenfalls der Meinung, daſs kein ernſtes Hinderniſs ſeiner Rückkehr entgegenſtehe, und bemühten ſich, ihn dazu zu bewegen und die zwiſchen dem Papſte und ihm herrſchende Spannung zu beſeitigen. Allen voran Giuliano da San Gallo, der zur Berufung Michelangelo's Anlaſs gegeben hatte und jetzt, durch Bramante einigermaſsen zurückgedrängt, den Gegnern des Letzteren natürlich zuneigte. Er ſchrieb an Michelangelo, ſchilderte den Zorn des Papſtes aber auch deſſen Willfährigkeit, die alten Verabredungen gelten zu laſſen, und mahnte zur Rückkehr. Giuliano's Verhandlungen ſchienen vom beſten Erfolg gekrönt. Der Papſt ſelbſt kündigte im Beiſein Bramante's und des Maurermeiſters Pietro Roſetti, eines Michelangelo nahe befreundeten Mannes, die Abreiſe Giuliano's nach Florenz an, um den Flüchtling zurückzuholen. Bramante ſchüttelte zwar den Kopf: »Michelangelo, heiliger Vater, wird nicht zurückkehren. Ich kenne ihn gut genug. Er hat mir oft geſagt, daſs er mit der Kapelle nichts zu thun haben wolle, und daſs Ihr ihn gerade dort zu beſchäftigen geſonnen ſeid. Er aber wolle Euch bei dem Grabdenkmale dienen und nicht in der Malerei. Ich glaube, heiliger Vater, er hat keinen Muth, denn er hat noch nicht viele Figuren gemalt und beſonders Figuren an der Decke und in der Verkürzung. Das iſt aber ein ganz anderes Ding als die Malerei an der ebenen Wand.« Roſetti aber, der über dieſe Unterredung ausführlich an Michelangelo (10. Mai) berichtete, brauſte auf und gab ſein Wort, daſs derſelbe gewiſs, ſobald es dem Papſt gefalle, zurückkehren werde.

Dieſen Verſicherungen zum Trotze blieb aber dennoch Michelangelo noch längere Zeit in Florenz, und zwar, wenn Giuſti das Sonett des Künſtlers: »Signor, se vero è alcun proverbio antico« richtig datirt und adreſſirt, in ziemlich ärgerlicher Stimmung. Er wirft dem Papſte vor, daſs Schwätzer ſein Ohr gewonnen haben und die da leere Worte dreſchen von ihm belohnt würden. Die Arbeiten am Grabdenkmale hätte Michelangelo bald wieder gern begonnen, aber nicht in Rom, ſondern in Florenz, wo nach ſeiner Meinung das Werk ſich wohlfeiler und ohne ſtörende Zwiſchenfälle vollenden lieſs. Doch darauf ging der Papſt nicht ein, beſtand vielmehr auf der Rückkehr nach Rom. Der Gonfaloniere von Florenz, Pier Soderini, dem Michelangelo wohlgewogen, war der

Anm. 4.

Mittelsmann.*) Am 8. Juli richtete der Papſt an Soderini ein Breve. Milde genug beurtheilt er darin Michelangelo's Flucht. Dieſer wäre ohne Grund und unbedachtſam aus Rom weggegangen. Mit vornehmer Ironie erwähnt er, er hätte vernommen, die Furcht halte den Künſtler von der Rückkehr ab. »Wir zürnen ihm nicht; denn wir kennen die Gemüther dieſer Art Menſchen«. Damit Michelangelo aber allen Verdacht ablege, ſo wird ihm die ſtraffreie Rückkehr förmlich zugeſagt. »Wir wollen ihn wieder in derſelben apoſtoliſchen Gnade halten, in welcher er vor ſeinem Weggang gehalten worden iſt.« Michelangelo genügte das Wort des leicht aufbrauſenden und dann rückſichtsloſen Papſtes nicht. Er wünſchte noch durch einen beſonderen perſönlichen Schutz am päpſtlichen Hofe geſichert zu werden. Dazu eignete ſich Niemand beſſer als der Cardinal von Pavia, Francesco Alidoſi, der Liebling des Papſtes, der in ſeinen jungen Jahren durch die Schönheit ſeines Leibes die Gunſt des Herrn erworben hatte, von dieſem mit geiſtlichen Würden und Aemtern überhäuft worden war und nun groſsen Einfluſs am Hofe übte. Die Zeitgenoſſen entwarfen ein gar häſsliches Bild von dem Cardinal, der ja auch wenige Jahre ſpäter von der Hand des Herzogs von Urbino ein trauriges Ende fand. Doch fehlte es ihm keineswegs an Eigenſchaften, die ihn beſonders in den Augen des Künſtlers liebenswerth machten. Er ſchätzte eine feine und freie Bildung, war z. B. ein Gönner des Erasmus von Rotterdam. Reiche künſtleriſche Pracht zu entfalten, der Bauluſt zu huldigen, erfüllte ihn mit Befriedigung. An ihn dachte daher auch Michelangelo als den beſten Bürgen ſeiner Sicherheit am päpſtlichen Hofe. Der Gonfaloniere meldete dem Cardinal die Bedingungen des Künſtlers: ein eigenhändiger Brief des Cardinals an die Signorie von Florenz müſſe Michelangelo die vollſtändige Sicherheit verſprechen. Wenn man ihn nicht glimpflich behandle, werde er lieber Italien ganz verlaſſen. Ende Auguſt ſchienen die Verhandlungen endlich mit Erfolg gekrönt. Die Signorie richtete (31. Auguſt) an den Cardinal von Pavia ein Schreiben, in welchem ſie den Ueberbringer »Michelangelo Buonarroti, sculptore, cittadino noſtro et amato grandemente da noi« ſeinem Schutze dringend empfahl. Wer den Brief aber nicht überbrachte, war Michelangelo. Auch jetzt noch zögerte er, Florenz zu verlaſſen, und hätte lieber, wie man nach einzelnen Andeutungen glauben möchte, den hier begonnenen Werken, dem Schlachtcarton und den zwölf Apoſtelſtatuen im Dom, ſeine Kraft und Zeit gewidmet.

*) Gaye, Carteggio II. No. XXIX—XXXI und XXXVI—XXXVIII.

Unterdeffen trat eine neue Wendung der Dinge ein. Papſt Julius war am 26. Auguſt von Rom aufgebrochen, um gegen die Baglioni in Perugia und gegen die Bentivoglio in Bologna zu Felde zu ziehen. Nach dem Beſitz dieſer beiden Städte hatten ſchon längſt die Päpſte die Hand ausgeſtreckt, jetzt ſchien endlich der Zeitpunkt gekommen, ſie dem Kirchenſtaate einzuverleiben. Ohne Schwertſchlag zog Julius II. in Perugia ein. Der Gewaltherrſcher Giampolo Baglioni wagte keinen Widerſtand und erſchien durch die Nähe des Papſtes wie gelähmt. Auch Bologna capitulirte, nachdem Giovanni Bentivoglio die Stadt geräumt hatte, und huldigte dem Papſte, der am 10. November 1506 als Sieger einen pomphaften Einzug hielt. Die Kenner des Alterthums wurden an die Triumphzüge der römiſchen Cäſaren erinnert, beſonders jenes erſten Cäſar, mit welchem der Papſt den Namen und, wie die Schmeichler meinten, auch den Ruhm theilte. Selbſt die Natur huldigte dem Siegesfürſten und ließs dem Winter zum Trotz auf ſeinem Wege Roſen ſprießsen. Als Retter des Vaterlandes, als Wiederherſteller der Freiheit begrüßste ihn das jubelnde Volk. Dieſer Augenblick höchſten Ruhmes verdiente wohl verewigt zu werden. Der Papſt befchlofs, ſeine eigene Statue in Bologna aufrichten zu laſſen. Da trat naturgemäſs Michelangelo's Perſönlichkeit wieder in den Vordergrund. Den todten Papſt auf ſeinem Grabmale auszumeiſseln, war ihm verwehrt worden, dafür ſollte er gleichſam zum Erſatze den lebendigen Papſt in ſeiner ganzen Herrlichkeit verkörpern. Abermals wurde die Rückkehr Michelangelo's angeregt. Der Cardinal von Pavia richtete (21. November) an die Signorie die dringende Mahnung, Michelangelo nach Bologna zu ſenden, »weil der Papſt hier einiges von ihm will ſchaffen laſſen«. Dieſesmal endlich drang die Signorie durch. Michelangelo wagte nicht mehr zu widerſtehen und begab ſich, allerdings mit dem Gefühle, als hätte er einen Strick um den Hals, nach Bologna. Die Signorie empfahl ihn noch einmal kräftigſt dem Cardinal und gab ihm einen Geleitsbrief (27. Nov.) mit auf den Weg, deſſen Wortlaut für die Stellung Michelangelo's in ſeiner Vaterſtadt und für die Art, wie man in den beſten Kreiſen von ihm dachte, bezeichnend iſt. »Der Ueberbringer iſt der Bildhauer Michelangelo, der gefendet wird, um Sr. Heiligkeit, unſerem Herrn, nach ſeinem Gefallen zu willfahren. Wir verſichern, daſs er ein trefflicher junger Mann ſei und in ſeiner Kunſt einzig in Italien, ja vielleicht in der ganzen Welt. Wir können ihn nicht dringend genug empfehlen; er iſt der Art, daſs man mit guten Worten und Sanftmuth alles von ihm erreichen kann. Man muſs ihm Liebe zeigen und Wohlwollen erweiſen und er wird Dinge thun, die einen Jeden, der ſie ſieht, in Erſtaunen ſetzen werden.«

Wie es ihm in Bologna erging, als er vor dem Papſte ſtand, hat Michelangelo ſelbſt ſpäter einmal mit lebendigen Farben geſchildert.*) »Er gab mir ſeine Statue in Erz zu machen, die ſitzend etwa ſieben Ellen hoch war. Er fragte nach den Koſten, und als ich ihm antwortete, ich glaubte den Guſs mit 1000 Ducaten beſtreiten zu können, die Gieſskunſt ſei aber nicht meine Sache und ich könnte mich zu nichts verpflichten, ſagte er: Geh, arbeite und gieſse ſie ſo oftmal, bis ſie gelingt, und ich werde dir ſo viel geben, daſs du zufrieden ſein wirſt.« So war denn Michelangelo ſeiner Kunſt und dem Dienſte des Papſtes wiedergegeben. Ein bequemes Leben führte er zwar namentlich im Anfange ſeines Bologneſer Aufenthaltes nicht. Er wohnte in einer ſchlechten Stube und verfügte nicht einmal über ein eigenes Bett. Zu vier muſsten ſie ſchlafen. Seine beiden Gehilfen Lapo und Lodovico erwieſen ſich als Prahlhanſe und Betrüger, die er nicht brauchen konnte und welche, endlich aus dem Dienſte gejagt, ſchlimme Dinge in Florenz über ihn verbreiteten. Doch hob ſich auch wieder ſein Stolz, da ihn der Papſt in ſeiner Werkſtatt hinter S. Petronio (29. Januar 1507) beſuchte und nicht allein den Segen ſpendete, ſondern auch die Zufriedenheit mit ſeinem Werke ausſprach. Bis Mitfaſten glaubte er alles zum Guſſe fertig zu haben, auf Oſtern kündigte er ſeine Ankunft in Florenz an. »Wir haben alle Urſache, Gott zu danken,« ſchrieb er ſeinem Bruder Buonarroto, »und ich bitte Euch nur, noch weiter für mich zu beten.«

Michelangelo's Zuverſicht und Gefühl der Dankbarkeit wurde nach einigen Wochen arg erſchüttert. Der Guſs verſpätete ſich; erſt Ende Juni waren die Vorbereitungen dazu vollendet. Und als er unter der Leitung des Bernardino d'Antonio del Ponte aus Mailand endlich vorgenommen wurde, miſslang er. Die Figur kam nur bis zum Gürtel heraus, die Hälfte der Metallmaſſe blieb im Ofen zurück. »Ich hatte dem Bernardino zugetraut, daſs er den Guſs ſogar ohne alles Feuer vollbringen könnte, und nun muſs er mich, ſei es aus Dummheit, oder weil er Unglück gehabt, in ſolchen Schaden verſetzen,« klagte Michelangelo ſeinem Bruder. Doch lieſs er den Muth nicht ſinken. Noch in derſelben Woche nahm er das Werk von neuem in Angriff. Niemand in Bologna wollte glauben, daſs er es glücklich zu Ende führen werde. Durch raſtloſe Thätigkeit, indem er Tag und Nacht über der Arbeit lag, erreichte er endlich ſein Ziel. Triumphirend konnte er im November ſeinem Bruder berichten: Zwar nicht in dieſem, aber gewiſs im nächſten Monate werde ich fertig ſein. Genug, daſs ich die Sache zu einem guten Schluſſe gebracht habe.«

*) Milanesi, Lettre No. IV. und XLVIII—LXXV.

Begreiflicher Weiſe war Michelangelo ungeduldig, nun Bologna zu verlaſſen, wo er durch die Ungeſchicklichkeit Anderer viel Zeit verloren und durch ſeine Arbeit nichts gewonnen hatte. »Am Ende der zwei Jahre (genau gerechnet nur 15 Monate), die ich mich dort aufhielt, fand ich, daſs ich $4^1/_2$ Ducaten erübrigt hatte«, klagte Michelangelo noch in ſpäteren Zeiten. Auf Befehl des Papſtes muſste er aber noch verweilen, bis die Statue auf ihren Standort, eine Niſche an der Faſſade von S. Petronio über dem Portale, gebracht worden war. Dies geſchah unter Trompetenklang, Paukenſchall und Glockengeläute zu der von den Aſtrologen beſtimmten günſtigen Stunde am 21. Februar 1508. Michelangelo hatte den Papſt ſitzend dargeſtellt, mit der Tiara auf dem Haupte, die Schlüſſel Petri in der einen Hand, die andere zum Segen erhoben.

Als Wahrzeichen des politiſchen Triumphes war die Statue geſtiftet worden. Das gereichte ihr zum Verhängniſs. Denn als ſich die Zeiten änderten, und Sieger und Beſiegte die Rollen vertauſchten, da traf der politiſche Haſs, der ſonſt doch nur Perſonen gilt, auch das Denkmal und führte deſſen Vernichtung herbei. Im Jahre 1511 ſchüttelten die Bürger Bologna's die päpſtliche Herrſchaft, welche ihnen allerdings der päpſtliche Legat, der Cardinal von Pavia, unerträglich gemacht hatte, ab und riefen die Bentivogli zurück. Nicht allein die Citadelle, welche Julius II. zu bauen begonnen hatte, wurde von dem Volke der Erde gleich gemacht, auch alle anderen Denkmale der Papſtherrſchaft fielen der Zerſtörung anheim. Am 30. September 1511 wurde der Statue des Papſtes ein Strick um den Hals gelegt und ſie von ihrem hohen Standorte herabgeſtürzt. Obgleich der Straſsenboden mit Stroh und Faſchinen belegt war, bohrte ſich doch der Erzcoloſs tief in die Erde ein. So groſs war das Gewicht, ſo gewaltig der Sturz. Wie der Cadaver eines Verbrechers wurde die verſtümmelte Statue durch die Straſsen von Bologna geſchleift. In einzelne Stücke zerſchlagen, gelangte ſie nach Ferrara, wo aus derſelben eine mächtige Kanone gegoſſen wurde. Den Kopf behielt der Herzog von Ferrara, doch verſchwand auch dieſer mit der Zeit und mit ihm die letzte Spur des Michelangelo'ſchen Werkes.*) Keine Zeichnung**), kein Modell giebt uns über dasſelbe anſchaulichen Aufſchluſs. Wir bleiben allein auf die Erzählungen der Chroniſten verwieſen.

*) Podeſta, La statua di Papa Giulio II a Bologna. (Atti e memorie della deput. di storia patria per le provincie di Romagna, anno VII. p. 121.)

**) Die Federzeichnung eines ſitzenden Papſtes in der Sammlung Malcolm dürfte ſich eher auf das Juliusdenkmal beziehen.

Als diese Ereignisse vor sich gingen, war Michelangelo bereits längst wieder in Rom angesiedelt. Noch von Bologna aus hatte er mit Giuliano da San Gallo und mit dem Cardinal von Pavia einen eifrigen Briefwechsel unterhalten. Ueber den Inhalt desselben ist nichts bekannt. War es seine Absicht, in Florenz sich niederzulassen, oder hoffte er jetzt
Anm. 5. endlich den Bann, der auf seiner Arbeit am Grabdenkmale des Papstes lag, gelöst zu sehen? Weder der eine noch der andere Wunsch ging in Erfüllung. Schon im Frühlinge 1508 begegnen wir ihm in Rom. Florenz hatte er offenbar nur flüchtig berührt. Und auch jetzt durfte er noch nicht den Meisel in die Hand nehmen. »Nachdem die Statue an der Fassade von Petronio aufgestellt und der Papst nach Rom zurückgekehrt war, wollte er auch jetzt nicht, dass ich an dem Grabmale arbeite, sondern wies mich an, die Decke der Sixtina auszumalen, und wir kamen über die Zahlung von 3000 Ducaten überein.« Der Wille des Papstes siegte also abermals. Doch stiess er nicht auf den heftigen Widerstand, welchen Michelangelo zwei Jahre früher gewagt hatte. Unter einem eigenhändigen Vermerke Michelangelo's vom 1. Mai 1508, gegenwärtig im Britischen Museum bewahrt*), steht zu lesen, dass er an diesem Tage vom Papste 500 Ducaten empfangen habe auf Rechnung der Malerei an der Decke der Sixtinischen Capelle. »Die Arbeit dafür habe ich heute begonnen und zwar auf Grund der Bedingungen und Verträge, welche ich mit dem hochwürdigsten Cardinal von Pavia abgeschlossen und eigenhändig unterschrieben habe.« Wie eifrig Michelangelo das Werk betrieb, nachdem einmal die endgiltige Entscheidung getroffen war, beweist seine Thätigkeit in den nächstfolgenden Tagen. Schon am 11. Mai trat er mit dem ihm befreundeten Maurermeister
Anm. 6. Jacopo Rofelli in Verhandlungen, damit dieser den Anwurf der Decke besorge, die letztere zur Aufnahme der Farben vorbereite. Zwei Tage später schreibt er an einen Mönch des Gesuatenordens in Florenz, derselbe möge ihm bei der in der Farbenfabrication berühmten Bruderschaft eine Quantität schöner Ultramarinfarbe bestellen. Auch um Gehilfen bei der Arbeit sah er sich jetzt schon um. Er dachte sie aus Florenz zu holen, ältere Leute, welche mit der Frescotechnik Bescheid wüssten und die Ausführung der Gemälde in die Hand nehmen könnten, und nahm in der That fünf Maler, die Vasari bei Namen nennt: Francesco Granacci, Giuliano Bugiardini, Jacopo, genannt l'Indaco, Agnolo di Donnino und Aristotile da San Gallo, in seine Dienste. Es ging ihm aber mit denselben, wie es ihm mit den Gehilfen Lapo und Lodovico in Bologna

*) Milanesi, p. 563.

ergangen war. Er vertrug ſich nicht mit ihnen und ſchickte ſie bereits nach einem halben Jahre nach Florenz wieder zurück. Und wie damals, ſo fürchtet er auch jetzt von den hart weggewieſenen Männern böſe Nachrede und bittet den Vater, vor ihren Klagen und Anſchuldigungen das Ohr zu ſchlieſsen. Kein Maler, kein Schüler trat an ihre Stelle.

Ein Junge, «un fanciullo», welchen er aus Florenz kommen lieſs, aber auch gar bald unbrauchbar fand, war eine Zeit lang ſein einziger Hausgenoſſe. So muſs man denn das Rieſenwerk nicht allein in der Anlage und im Entwurfe, ſondern auch in der Ausführung als Michelangelo's eigenhändige Arbeit betrachten.

Denkmünze von Caradoſſo.

V.

Die Deckenbilder in der Sixtinischen Kapelle.

Drei kleine Kapellen, unſcheinbar in den Verhältniſſen und unbedeutend in den Maaſsen, die eine und die andere ſogar in einem gröſseren Häuſergewirre verſteckt und nur mühſam zu entdecken, glänzen als die koſtbarſten Schatzkäſtlein unſerer Kunſt. Jede derſelben gehört einem andern Weltalter an, in jeder ſcheint die Phantaſie eines Jahrhunderts, was ſie an künſtleriſchen Reizen zu ſchaffen vermochte, vereinigt zu haben. Dieſe drei Kapellen ſind die Palatina in Palermo, die Sainte Chapelle in Paris und die Sixtina in Rom. Goldiger Sonnenſchein verklärt den Normannenbau, die märchenhafte Pracht des Orients ſchimmert durch den maleriſchen Schmuck, in welchem das Einzelne gegen den verwirrenden Glanz des Ganzen zurücktritt und das Auge von dem zierlichen Marmorgetäfel, den edel geformten Säulen, den farbenreichen Moſaiken zur wunderſamen Decke und mild leuchtenden Kuppel träumeriſch auf und nieder gleitet. Die unabläſſige Culturarbeit von Jahrtauſenden bildet die nothwendige Vorausſetzung einer ſolchen Zauberſchöpfung. Nicht auf den Orient, nicht auf die Antike weiſt uns die Kapelle im Pariſer Juſtizpalaſte aus der Zeit Ludwig's des Heiligen zurück. Die Phantaſie, welche dieſem kleinen gothiſchen Muſterbau das Leben gab, huldigte neuen Idealen. Sie legte das Hauptgewicht auf die Verflüchtigung aller ſchweren architektoniſchen Maſſen. Leichte Pfeiler kreuzen ſich in luftigen Bogen; wo ſonſt ſtarke Wände laſten, öffnen ſich, Licht und Sonne einladend, weite Fenſter. Farbentiefe Glasgemälde brechen glücklich die ſonſt übermäſsige Helle, die Polychromie, über alle Pfeiler und Flächen ſich hinziehend, läſst den Gedanken an die berechnete, kalt verſtändige Conſtruction gar nicht aufkommen. So durchweht auch die Sainte Chapelle ein poetiſcher Hauch, welcher ſie trotz ihrer Kleinheit den köſtlichſten Schöpfungen der Gothik anreiht. Mit den beiden mittelalterlichen Kapellen verglichen, erſcheint die Sixtina gar unbedeutend: ein einfacher mäſsig groſser Saal, etwa 160 Fuſs lang, 50 breit und 60

hoch, ohne den geringſten architektoniſchen Schmuck, mit kleinen Fenſtern. Aber Michelangelo's Hand hat aus dieſem dürftigen Raume ein Heiligthum der Kunſt geſtaltet. Und wer vollends die Sixtiniſche Kapelle in jenen Tagen ſah, als noch, freilich nur eine ganz kurze Friſt, die nach Raffael's Zeichnungen gewebten Tapeten die unteren Wände ſchmückten, muſste bekennen, daſs nirgends in der Welt eine reichere Fülle und eine gröſsere Reife von Kunſtkräften auf einem Punkte angeſammelt gefunden werden könne. Ihre maleriſche Decoration verleiht der Sixtina das Recht, neben den beiden glänzendſten Kapellen des Mittelalters in einer Linie genannt und gerühmt zu werden.

Bekanntlich war mit der Ausmalung der Sixtiniſchen Kapelle ſchon zur Zeit ihres Erbauers, Sixtus' IV., begonnen worden. An den beiden Langwänden wurden die Lebensereigniſſe und Thaten Moſes' und Chriſti geſchildert, der Befreier Israels und der Erlöſer der Menſchheit einander gegenübergeſtellt. Die Himmelfahrt Mariae auf der Altarwand ſchloſs den Bilderkreis ab. Die Gegenſtände der Darſtellung waren noch der Gedankenwelt des Mittelalters entlehnt, welches mit Vorliebe den Vergleich zwiſchen dem alten und neuen Teſtamente zog und daſs dort verheiſsen und bereits in engeren Kreiſen vollzogen wurde, was Chriſtus für die ganze Menſchheit erfüllte, in Wort und Bild unzählige Male ſchilderte. In welcher Weiſe der Bilderſchmuck fortgeſetzt werden ſollte, darüber ſcheint man zur Zeit Sixtus' IV. noch keine feſte Abrede getroffen zu haben. Jedenfalls dachte damals Niemand an den feſtgeſchloſſenen Gemäldekreis, welchen Michelangelo an der Decke geſchaffen hat. Er ſelbſt erzählt, daſs der erſte Entwurf zu der Deckenmalerei ſich auf zwölf Apoſtel in den Bogenfeldern beſchränkte und im Uebrigen nur mit Ornamenten angefüllte Felder, wie das ſo üblich war, anordnete. Erſt auf Michelangelo's Warnung, daſs die Apoſtel allein doch einen gar zu ärmlichen Eindruck machen würden, wurde ihm vom Papſte freie Hand gegeben und der Auftrag ertheilt, die Decke bis zu den unteren Hiſtorienbildern auszumalen. Bewahren demnach die Bilder in der Sixtiniſchen Kapelle einen einheitlichen Zuſammenhang, ſo lag derſelbe keineswegs von allem Anfang an in der Abſicht des Beſtellers und der urſprünglichen Rathgeber, ſondern wurde erſt nachträglich feſtgeſtellt, allerdings mit einer ſolchen Schärfe und folgerichtigen Klarheit, daſs die Muthmaſsung wohl aufkommen konnte, ein einziger poetiſcher Geiſt hätte den ganzen groſsen Bilderkreis wie eine Offenbarung plötzlich geſchaut, und aus einem Guſſe wäre derſelbe dann verkörpert worden.

Die Schilderung der Deckengemälde wird überreich Gelegenheit bieten, die ſchöpferiſche Begabung des Künſtlers zu bewundern. Schon

jetzt aber verdient betont zu werden, daſs es Roms Einfluſs war, welcher das Erfaſſen groſser und kühner Gedanken erleichterte. Hier lebt man in der Genoſſenſchaft der beſten Männer des Alterthums, hier athmet man eine weltgeſchichtliche Luft. Alles Kleine und Gewöhnliche erſcheint doppelt klein und gewöhnlich, das Groſse und Machtvolle dagegen wie ſelbſtverſtändlich. Ein wie geringer Vorrath von künſtleriſchen Gedanken genügte doch eigentlich dem Haushalte der älteren Florentiner! Das Leben der Maria, des Johannes und insbeſondere des heiligen Franciscus erfüllte vorzugsweiſe ihre Phantaſie. Sie wurden nicht müde, daſſelbe zu ſchildern, immer und immer wieder dieſelben Scenen zu malen. Wie oft iſt z. B. das Begräbniſs des heiligen Franciscus dargeſtellt, der Vorgang mit geringen Abweichungen dann noch auf andere Heilige (Auguſtin, Fina) übertragen worden. Dieſe Beharrlichkeit verdient durchaus keinen Tadel. Die Hellenen waren einen ähnlichen Weg gegangen. Sie wiederholten unverdroſſen einige wenige Geſtaltentypen, bis ſie der plaſtiſchen Formen und Bewegungen vollkommen Herr wurden und die Bildungsgeſetze des menſchlichen Leibes in voller Klarheit ſchauten. Auch für die älteren Italiener wurde die Beſchränkung auf einen engeren Darſtellungskreis zu einer vortrefflichen Schule. Die Sorge, anſchaulich zu erzählen und deutlich und verſtändlich zu ſchildern, plagte ſie nicht. Die häufige Wiederkehr derſelben Scenen hatte den Inhalt abgeſchliffen und zum Gemeingut der Volksphantaſie gemacht. Die Künſtler durften ungehemmt ihre Kraft und ihre Aufmerkſamkeit den formellen Seiten des Werkes zuwenden, die Vollendung des Ausdruckes, der Farbe, der Zeichnung anſtreben. Mit dem Uebertritte der Kunſt nach Rom erſcheint die Schule geſchloſſen. Im Beſitze der Vollkraft kennt der Künſtler keine inhaltlichen Schranken. Univerſell, frei von jeder localen Beſonderheit, wie ihre Formenſprache geworden war, ebenſo allumfaſſend wurde der Darſtellungskreis, ſchöpferiſch in jener ſind ſie auch von tiefſinniger Erfindungskraft in den Gegenſtänden der Schilderung. Michelangelo und Raffael in Rom haben der Malerei eine viel reichere Summe neuer und groſser Gedanken zugeführt, als das ganze vorhergehende Jahrhundert.

Ueber den Fortgang der Arbeit Michelangelo's ſind wir durch ſeine Briefe an den Vater und an den Bruder Buonarroto gut unterrichtet. Michelangelo begann dieſelbe am 10. Mai 1508.*) Er entwarf zunächſt

*) Sonnabend vor Pfingſten waren bereits die Gerüſte aufgeſchlagen. Diarium des Paris de Graſſis cit. v. E. Müntz. Gaz. d. b. a., 2me pér. XXV. 386.

den Plan zur Gliederung des Raumes, welchen der Architekt ganz kahl und nackt gelaſſen hatte, gab ſeinen Conceptionen die erſte flüchtige Körperform und ſkizzirte vorläufig einzelne Geſtalten nach der Natur. Von der eigenhändigen Ueberſicht der ganzen Compoſition ging jede Spur verloren. Ein groſses Blatt in Oxford mit dem Geſammtbilde der Decke iſt zwar frühzeitig, noch vor der Malerei des jüngſten Gerichtes gezeichnet worden, denn es zeigt zwei von dem ſpäteren Werke über-

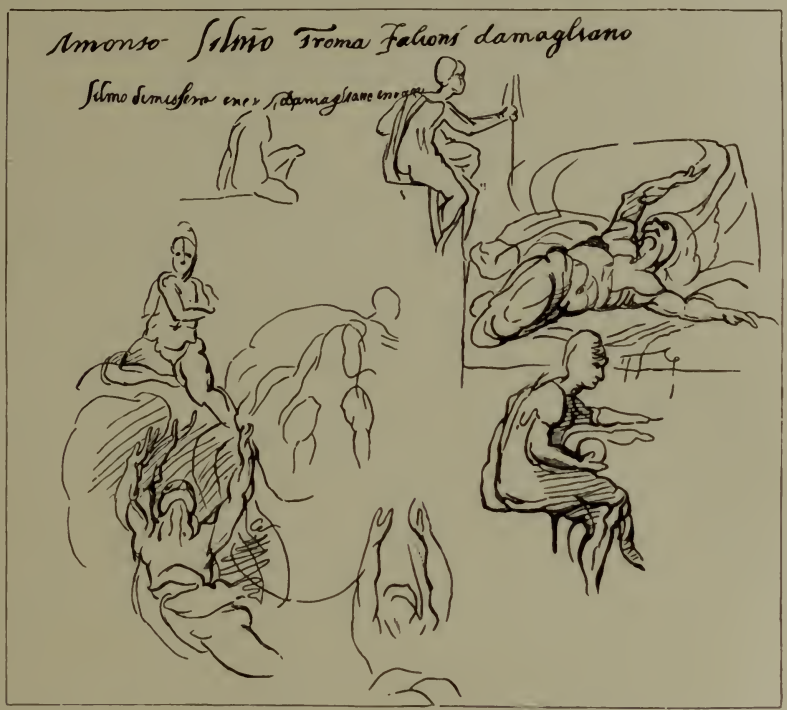


Fig. 49. Skizzen zu den Deckenbildern in der Sixtiniſchen Kapelle. Oxford.

deckte Lunettenbilder, es beſitzt aber keinen Anſpruch, als eine Arbeit Michelangelo's ſelbſt zu gelten. Dagegen haben ſich, gleichfalls in der Oxfordſammlung, die Fragmente eines Skizzenbuches erhalten, in welches der Meiſter künſtleriſche Gedanken, ſobald ſie volle Klarheit in ſeiner Phantaſie gewonnen hatten, mit wenigen raſchen aber ſicheren Strichen einſchrieb. Acht kleine Blättchen, etwa 5 Zoll im Gevierte, auf beiden Seiten vollgezeichnet, ſind von dem Skizzenbuch auf uns gekommen (Fig. 49); ſie reichen hin, um uns über die Natur des Künſtlers zu belehren, der offenbar alle vorbereitenden Schritte, alle Verſuche ſchweigſam that, ſtill

für ſich behielt und auch nicht den geringſten Strich machte, welcher das Schwanken und Gähren, das Rathen und Wagen im Künſtler verrathen, den Tadel des Unreifen hervorgerufen hätte. Es ſind meiſt nur 2 Zoll hohe Figürchen, mit der Feder nur gekritzelt, und dennoch geben ſie die charakteriſtiſche Bewegung der Rieſengeſtalten der Decke deutlich wieder. Das Wunderbarſte dürfte die Darſtellung Gott Vaters, der das Licht von der Finſterniſs ſcheidet, ſein. Trotz aller Kleinheit der Verhältniſſe erkennt man die majeſtätiſche Kraft Jehova's, der wie im Sturme das Chaos durchſauſt. Die Mehrzahl der in augenblicklicher Erregung der Phantaſie hingeworfenen Figuren läſst ſich an der Decke nachweiſen; auſser dem Weltſchöpfer ſkizzirte er Propheten, Sibyllen und insbeſondere mehrere aus jener Reihe von Geſtalten, die unter dem Namen: Vorfahren Chriſti gehen. Dabei beobachtete er häufig auch den räumlichen Zuſammenhang der Gruppen und vereinigte auf einem Blatte, was an der Decke benachbarte Felder einnimmt. Aus dem Zwecke und der Natur eines »Memoriale«, was ja das Skizzenbuch ohne Zweifel war, ergibt ſich, daſs die Zeichnungen nicht gleichzeitig ſind, ſondern ſich auf die ganze Arbeitsdauer vertheilen. Immerhin dürfen einzelne mit gutem Grunde noch in das erſte Jahr der Arbeit verſetzt werden. Weit in der Ausführung iſt er in demſelben nach eigenem Geſtändniſs nicht gekommen.

Am 27. Januar 1509 ſchrieb Michelangelo ſeinem Vater: »Ich habe den Kopf ganz voll. Denn es iſt (beinahe) ſchon ein Jahr her, daſs ich vom Papſte auch nicht einen Groſchen erhalten habe, und ich fordere auch nichts, weil meine Arbeit nicht ſo weit vorangeht, daſs ſie Bezahlung verdiente. Daran trägt die Schwierigkeit der Arbeit ſchuld und dann, daſs ſie nicht mein Beruf iſt. So verliere ich nur meine Zeit ohne Nutzen. Gott helfe mir!« *) Vielleicht läſst ſich noch an dem Werke ſelbſt der Grund dieſer Empfindung des Ungenügens nachweiſen. Auch Condivi weiſs von Michelangelo's Unzufriedenheit bald nach dem Beginn der Arbeit zu erzählen und erklärt ſie aus der techniſchen Unerfahrenheit des Meiſters, welcher den Schimmelüberzug der Farben nicht zu vermeiden verſtand. Jedenfalls hat Michelangelo die Spuren davon vollſtändig zu verwiſchen gelernt. Man bemerkt aber auſserdem an den einzelnen Deckenbildern einen plötzlichen Wechſel des Maſsſtabes. Michelangelo gab anfangs den Figuren nur die natürliche Lebensgröſse. Erſt als er drei Bilder vollendet hatte, — daſs dieſe Bilder zu den früheſten gehören, beſtätigt Condivi — ſcheint er ſich von der geringeren Wirkung dieſes Maſsſtabes überzeugt zu haben und wählte für die

*) Milaneſi, Lett. No. X.

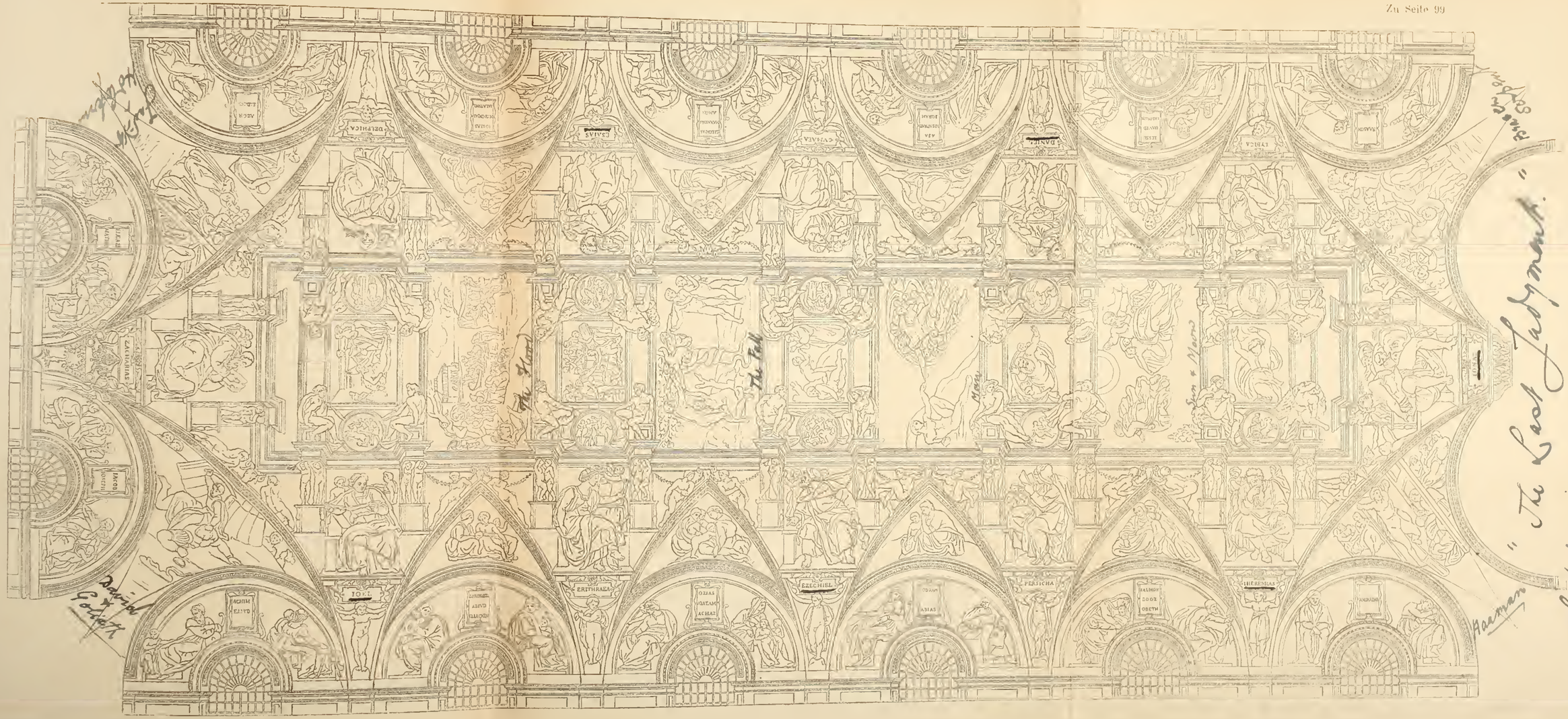
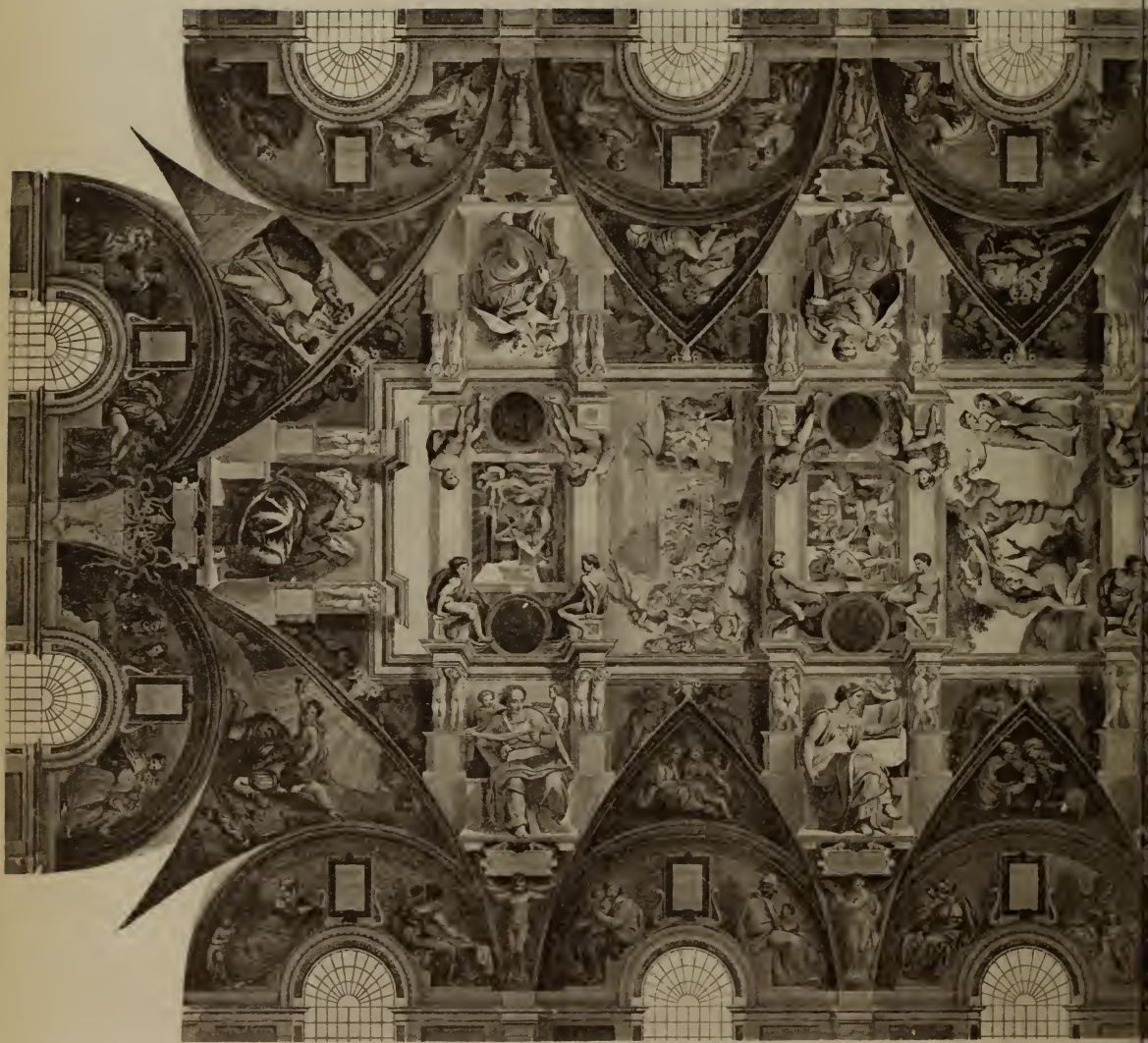


Fig. 15. Decke der Sixtinischen Kapelle, von Michelangelo. Vatikan.

This is the ceiling of the "Sistine" Chapel.



Berl

DIE DECKENMALEREIEN DE

NACH DER CHROMOLITHO

notypisches Institut.

R SIXTINISCHEN KAPELLE.

APHIE VON L. GRUNER

folgenden Darſtellungen mächtigere Verhältniſſe, welche auch dem Gegenſtande und dem Raume beſſer entſprachen. Seitdem verſtummen die Klagen über ſeine unzulängliche Kraft und werden nur Seufzer laut über die mühſame, auch körperlich beſonders die Augen anſtrengende Arbeit und über die Geldnoth, in welche ihn die Saumſeligkeit des Papſtes brachte. Im Herbſte 1510 erreichte ſie den höchſten Grad. Er hatte im September die Hälfte des Werkes, nämlich die Mittelbilder der Decke — »superiorem partem testudinis« bezeichnet ſie Albertini — vollendet, konnte aber weder den rückſtändigen Sold eintreiben, noch die für die Fortſetzung der Malerei nothwendigen Gelder bewilligt erhalten. Er ſchrieb am 7. September ſeinem Vater: »Ich habe beim Papſte noch 500 Ducaten zu Gute und eben ſo viel muſs er mir geben, um das Gerüſte aufzuſchlagen und die andere Hälfte meiner Arbeit fortzuſetzen. Nun iſt er abgereiſt und hat keinen Auftrag hinterlaſſen.*) Die Vergeſslichkeit des Papſtes durfte entſchuldigt werden, befand er ſich doch in der ſchwerſten Kriſis ſeines Lebens.

Der Krieg mit Frankreich hatte begonnen, der Wunſch, die Fremden aus Italien zu vertreiben, feſte Umriſſe angenommen. An der Spitze des Heeres, das aus ehemaligen Feinden gebildet, gegen die früheren Freunde zu Felde zog — ſo raſch hatten die politiſchen Intereſſen alle Verhältniſſe verſchoben — ſtand der Papſt in eigener Perſon, gleich dem rauheſten Kriegsmanne mit ſeiner ganzen Seele nur bei Schlachten und Belagerungen. Da fand ſich freilich wenig Zeit, an Bilder zu denken, und auch die Geldanweiſungen für Kunſtwerke ſtockten im Fluſse. Michelangelo entſchloſs ſich, den Papſt ſelbſt in Bologna, wo dieſer ſeit dem September 1510, den Angriffen Chaumont's erfolgreich trotzend, verweilte, aufzuſuchen. »Zweimal, erzählte er ſpäter dem Giovan Francesco Fattucci, ging ich dorthin der Gelder wegen, die ich zu empfangen hatte. Ich that nichts und verlor dieſe ganze Zeit.« Doch muſs der Papſt Mittel gefunden haben, den Meiſter zu befriedigen oder doch zu beruhigen. Denn als Michelangelo (Januar 1511) nach Rom zurückgekehrt war, machte er ſich daran, die noch fehlenden Fresken »für die Schmal- und Langſeiten rings um die Kapelle«, alſo für die ſeitlichen Flächen, Anm. 1. welche den Uebergang von der Decke zur Wand bilden, zu entwerfen.

Es währte noch längere Zeit, ehe das ganze Werk der Vollendung entgegenreifte. Im Auguſt 1512 ſetzte er das Ende der »groſsen Arbeit« auf den Schluſs des nächſten Monats an; als aber die Mitte des September gekommen war, muſste er eine neue Friſt anmelden. Zu ſeinem nicht

*) Milaneſi, Lett. No. XXI.

geringen Aerger. »Ich habe keinen Groſchen, ſchrieb er (18. September) ſeinem Bruder, und bin nackt und bloſs, denn ich kann den Reſt der Gelder nicht bekommen, bis ich die Arbeit zu Ende geführt.« Erſt im October 1512 iſt er in der Lage, dem Vater die Vollendung der Malerei und daſs der Papſt mit dem Werke zufrieden ſei, zu melden. »Mit anderen Dingen,« fügt er bitter hinzu, »gelingt es mir nicht ſo gut. Die Schuld mag wohl an den Zeitläuften liegen, welche unſerer Kunſt nicht günſtig geſtimmt ſind.« *) Er ſpielte mit dieſen Worten auf das unglückſelige Grabdenkmal an. Im Anfang des Jahres 1511 war ihm die leiſe
Anm. 2. Hoffnung erregt worden, daſs er an daſſelbe endlich die Hand werde anlegen können, aber nach kurzem trat abermals die gröſste Enttäuſchung ein. Die letztere ſollte noch öfter ihm widerfahren und das Leben vergiften.

Das iſt alſo die authentiſche Geſchichte der Deckenmalerei in der Sixtina. Bald nach der Berufung Michelangelo's nach Rom, im Jahre 1506, wurde der Plan gefaſst und Michelangelo mit der Ausführung betraut. Seine Flucht aus Rom, ſein Aufenthalt in Bologna verzögerten den wirklichen Anfang bis zum Jahre 1508. Am 10. Mai 1508 nahm der Meiſter das Werk in Angriff, ohne es aber in dieſem Jahre weit zu fördern; bis zum Herbſte 1510 hatte er die Hälfte, die eigentlichen Deckenbilder, fertig gebracht, es folgte dann eine mehrmonatliche Unter-
Anm. 3. brechung; zwei Jahre ſpäter im Herbſte 1512, kurz vor Allerheiligen, war das ganze Werk vollendet zu ſchauen. Der Umfang deſſelben lehrt, daſs dieſe Friſt keineswegs zu lang gegriffen war.

Die Decke der Sixtiniſchen Kapelle bildet ein Spiegelgewölbe, deſſen mittlere Fläche beinahe eben liegt. Auſser den Stichkappen über den Fenſtern fehlt es an jeglicher Gliederung, welche Michelangelo deſshalb durch künſtlichen Schein erſetzte. Von den Tragſteinen in den Bogenzwickeln aufſteigend entwarf er in Farben eine Architektur, welche ſowohl den ganzen weiten Raum angemeſſen theilte, wie die einzelnen Bilder mit feſten Rahmen umgab. Markig profilirte Geſimſe ſpannen die Mittelfelder der Decke ein, ihnen treten in der Querrichtung Poſtamente vor, auf welchen nackte Geſtalten ſitzen, die zwiſchen ſich Bronzemedaillons halten. Dadurch wird erreicht, daſs ſtets ein gröſseres Feld mit einem ſchmaleren wechſelt. Stark vorſpringende mit dem Rahmen verkröpfte

*) Ebendort No. LXXXIX; XCI und (bei Milaneſi falſch datirt) XV.

Geſimſe ſtützen jene Poſtamente. Sie werden von je zwei Marmorkindern getragen, die wieder auf hohen Sockeln ſtehen. Zwiſchen dieſen Sockeln, die gleichſam Seitenpfoſten bilden, ſitzen die Propheten und Sibyllen. Zu unterſt endlich in den ſchmalen Zwickeln erheben ſich kräftige Knabengeſtalten, welche Inſchriftentafeln emporhalten und das Syſtem der architektoniſchen Dekoration abſchlieſsen.

Wie Michelangelo von ſeinem Werke jede grobſinnliche Illuſion fern hielt, bei der Decke z. B. zwar an einen weit geſpannten Teppich dachte, doch alles was in dieſem Gedanken für die Compoſition etwa Beſchränkendes lag, rund abwies, ſo hat er auch den Knaben, Kinderpaaren und nackten Männern, die mit den Baugliedern verbunden ſind, keine materielle Function anvertraut, ſie mit dem eigentlichen Geſchäfte des Tragens und Stützens nicht beſchwert. Nur wie im neckiſchen Spiele halten die Kinderpaare zu Seiten der Propheten und Sibyllen die Arme in die Höhe, als ob ſie der Laſt der Geſimſe ſich entgegenſtemmten. Geberden und Stellungen verrathen deutlich die ungebundene Luſt. Vollends aber losgelöſt von ſtofflicher Zweckmäſsigkeit, Freiheit athmend erſcheinen die anderen Geſtalten, die nackten Männer auf den Poſtamenten, die Kinder in den unteren Zwickeln. Zur Architektur gehörig und dennoch ohne alle Schwere, offenbaren ſie am lauterſten die Idealität des ganzen Raumes. Höchſte Idealität aber muſste ein Raum beſitzen, in welchem jedes Bild und jede Geſtalt in Bezug auf Schwung des Gedankens und machtvolle Gröſse der Form dem gewöhnlichen Maaſse entrückt ſind.

Die Mittelfelder der Decke enthalten den Kern der Schilderung. In fünf kleineren und vier gröſseren Bildern werden die Weltſchöpfung, die Geſchichte des erſten Menſchenpaares und die Schickſale jenes anderen Erzvaters, durch welchen das Menſchengeſchlecht erneuert wurde, Noah's, erzählt, ſo daſs immer je drei Bilder (zweimal ein gröſseres, zwei kleinere, einmal zwei gröſsere, ein kleineres) zu einer engeren Gruppe ſich zuſammenſchlieſsen. Der Weltenſchöpfer, welcher durch die Bewegung der Arme das Licht von der Finſterniſs ſcheidet, iſt der Gegenſtand des erſten Bildes. Den Kopf nach oben und rückwärts gewendet, die Arme emporgeſtreckt, als wollte er die Lüfte theilen, den Leib gewaltſam gedreht, ſo durchſtürmt Jehova den Weltenraum. Die ganze Geſtalt iſt nichts als Bewegung, leidenſchaftlichſte Bewegung. Sie wird von einer unbeſchränkten Kraft durchſtrömt und offenbart in der Haltung der Hände die unbedingte gebieteriſche Macht. Nichts kann ihrem Willen

widerſtehen, nichts denſelben beugen; Jehova iſt Herr des Alls, das er allein im Fluge ausfüllt. So wird die Schöpfung den Sinnen nahe gebracht und in einer Weiſe verkörpert, daſs die ſpätere Kunſt auch nicht den geringſten Zug zu verändern wagte.

Fig. 50. Erſchaffung der Sonne und Pflanzen. Sixtiniſche Kapelle in Rom.

Jehova's Doppelerſcheinung tritt uns auf dem zweiten Bilde entgegen: er weiſt den Lichtern an der Himmelsfeſte ihre Stelle an und läſst Gras und Kräuter aus der Erde ausgehen. (Fig. 50.) Majeſtätiſch, ſelbſtbewuſst kommt Gottvater aus der Tiefe des Weltenraumes hervor, ſeinen urkräftigen Kopf geradeaus gewendet, die beiden Arme weit ausgeſtreckt, mit dem Zeigefinger der Sonne und dem Monde befehlend. Er iſt nicht mehr allein, rechts und links drängt ſich eine Engelſchaar an ihn heran, theilweiſe von den Mantelfalten verhüllt und von Jehova's Bewegung fortgeriſſen. Die Engelgruppe rechts erſcheint wenig deutlich, in den Engeln zur Linken ſpiegelt ſich der Schöpfungsact, deſſen Zeuge ſie geworden ſind, wieder. Staunend blickt der eine Engel zu Jehova empor, beinahe zurückweichend vor der Gewalt des Blickes und der Handbewegung; der andere, vom Glanze der geſchaffenen Sonne geblendet, hält die Hand vor die Augen, dieſelben beſchattend. Die Bildung dieſes Engels fällt auf; der Kopf zeigt ein höheres Alter, als ſonſt den Engeln zugewieſen wird, und beinahe weibliche Züge. Noch einmal ſehen wir auf dem Bilde Jehova's Geſtalt, wie er, nach dem Hintergrunde enteilend, mit leichtem Handwinken der Pflanzenwelt Leben ſchenkt. Dieſe Wieder-

Anm. 4.

holung Gottvaters, jetzt vom Beſchauer abgewendet, wie früher ihm zugekehrt, iſt von der gröfsten Wirkung, da ſie gleichſam die Unendlichkeit der ſchöpferiſchen Bewegung verſinnlicht. Schon Condivi hebt die Kunſt der Ausführung gebührend hervor. »Wohin du dich auch wendeſt, ſcheint dir die Figur zu folgen, den ganzen Rücken zeigend bis zu den Fufsſohlen, eine ſehr ſchöne Sache, die uns zeigt, was die Verkürzung vermag.«

Fig. 51. Die Erſchaffung Adams. Sixtiniſche Kapelle in Rom.

Wenn im erſten Felde Gottvater den Flug aufwärts nimmt, im zweiten geradeaus einherſtürmt, ſo lenkt er im dritten Bilde die Bewegung nach unten. Das grauviolette Gewand hat ſich gebauſcht, wie zu einem runden Segel aufgebläht, und bildet den Hintergrund, aus welchem die Gruppe Johova's mit den beiden neugierig blickenden Engeln hervortritt. In dem Maafse, wie die Schöpfung fortſchreitet, verringert ſich die elementare Wucht der Gottesgeſtalt. Der Kopftypus wird zwar aufrecht erhalten, ſo die nach Art des Zeus quer gefurchte Stirn, in der unteren Hälfte beſonders ſtark ausgearbeitet, die beſchatteten Augen, die eingeſenkte Nafenwurzel, die Nafenflügel wie durch heftiges Athmen erweitert, das zurückwallende Haar, der lange, leichtgelockte Bart. Doch wird allmählich die Bewegung mäfsiger, der Ausdruck ruhiger. Im dritten Bilde, in welchem Jehova den Gewäſſern befiehlt, Thiere hervorzubringen, erſcheint das leidenſchaftliche Wehen beinah ſchon ganz

geſtillt und ein trefflicher Uebergang gewonnen zu der milden Majeſtät, welche Gottvater im vierten Bilde, der Erſchaffung Adam's, offenbart. (Fig. 51.)

Auf weit geſpanntem Mantel, von einer Engelſchaar getragen und geſtützt, ſchwebt Jehova durch die Lüfte, Adam entgegen. Den einen Arm hat Gottvater um den Nacken eines Engels, der abermals auffälliger Weiſe Frauenzüge trägt, geſchlungen, den andern hält er ausgeſtreckt, mit dem Zeigefinger beinahe Adam berührend, welcher auf den Wink und durch den Blick des Schöpfers zum Leben erweckt wird. Dieſes Bild iſt das berühmteſte und mit Recht geprieſenſte der ganzen Reihe. Daſs Michelangelo die Darſtellungen Ghiberti's und Quercia's (Portal von S. Petronio in Bologna) bei der Compoſition vor Augen hatte, vermindert nicht ſein Verdienſt. Gerade die Vergleichung lehrt die höhere Künſtlernatur Michelangelo's am beſten kennen. Es hält ſchwer zu beſtimmen, welche Geſtalt die gröſsere Bewunderung verdient, ob die vollendet kräftige, dabei liebevolle Jehova's oder jene des Urmenſchen, der wie aus tiefem Schlafe langſam erwacht und noch den Druck des Traumes nicht völlig abſchütteln kann. Adam hat ſich mit dem Oberleibe erhoben, ſtemmt ſich dabei auf den rechten Arm und ſtützt ſich auf das gekrümmte linke Bein. Den anderen Arm ſtreckt er aus; doch nicht ganz frei; der Ellenbogen ruht noch auf dem Knie, die Hand hat ſich unwillkürlich ein wenig geſenkt. Nur den Zeigefinger hält er empor, dem Zeigefinger Jehova's entgegen, und durch dieſe Berührung ſtrömt Leben in den Körper, hebt ſich die Bruſt zu freiem Athem und dringt die Seele in das Auge, das nun Dank und Hingebung dem Schöpfer ausſpricht.

Das nächſtfolgende, das fünfte Bild, iſt der Schilderung, wie Eva aus der Seite Adam's geſchaffen wurde, gewidmet. (Fig. 52.) Gottvater, ein würdiger Greis, in einen weiten Mantel gehüllt, winkt Eva mit ermunternder Geberde ſich zu erheben. Hinter Adam, der mit ſanft gelöſten Gliedern in tiefem Schlummer liegt, ſteigt das Weib empor. Sie hält ſich vorgebeugt, hat die Hände gefaltet und die Lippen geöffnet und betet dankbar ihren Schöpfer an. Eva's Geſtalt legt Zeugniſs davon ab, daſs Michelangelo auch der Frauenſchönheit gerecht werden konnte und die anmuthigen Formen des weiblichen Körpers mit der gleichen Vollendung wiederzugeben verſtand, wie die übermenſchliche Gröſse und urkräftige Erhabenheit Jehova's. Noch deutlicher enthüllt dieſen Zug ſeiner Phantaſie das ſechſte Feld, in welchem zwei Scenen vereinigt ſind: der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradieſe.

Der Baum der Erkenntniſs mit der Schlange theilt das Bild. Aus den Ringen der Schlange wächſt der (weibliche) Körper des Verführers

heraus, ohne daſs das Auge den Anſatz bemerkt und an dem Unorganiſchen der Verbindung ſich ſtöſst. Zur Linken des Baumes hat ſich Eva in bequemer Stellung gelagert. Die Beine ſind angezogen, der Oberleib ruht auf dem rechten Arm, der andere Arm wird nach oben ausgeſtreckt, um den Apfel von der Schlange zu empfangen, welcher

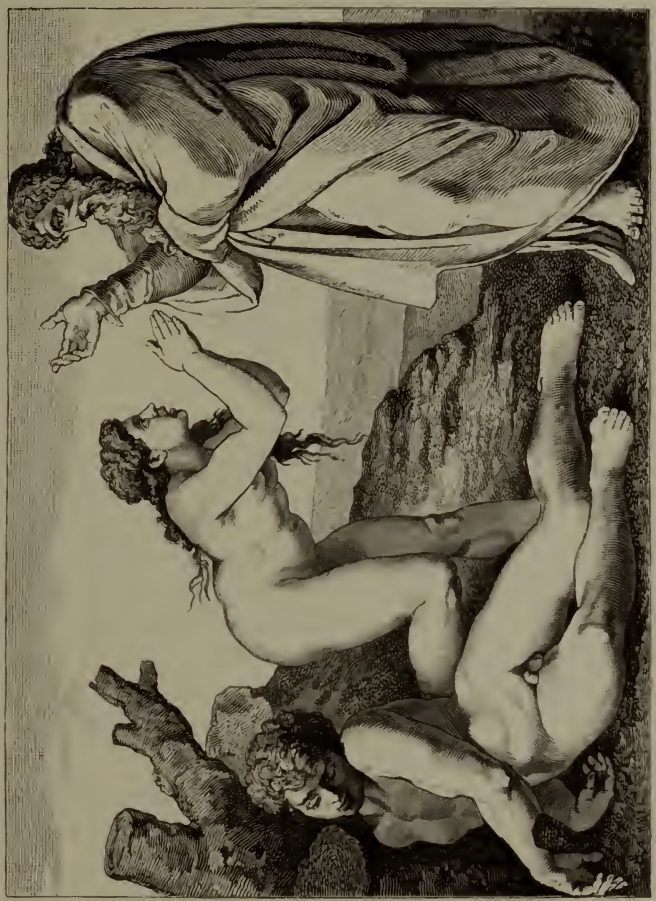


Fig. 52. Erſchaffung Eva's. Sixtiniſche Kapelle in Rom.

Eva den Kopf mit leiſer Wendung zugewendet hat. Neben Eva ſteht Adam, der mit eigener Hand die verbotene Frucht pflückt. Die körperliche Anſtrengung ſpannt die Muskeln und bildet einen prächtigen Gegenſatz zu der mehr läſſigen Lage Eva's. Durch ähnliche Contraſte wirkt der Künſtler in der anderen Hälfte des Bildes, welche die Vertreibung aus dem Paradieſe ſchildert. Der Racheengel mit gezücktem kurzen

Schwerte ift der Schlange, dem Verführer, fo nahe gerückt, dafs fich ihre Leiber theilweife decken. Abgefehen von dem Gebote formaler Einheit, welches diefe Anordnung fordert, wäre man beinahe verfucht zu glauben, der Künftler habe damit die unmittelbare Nähe der Schuld und Strafe andeuten wollen. Nicht in derfelben Weife nehmen die beiden Sünder die über fie verhängte Verbannung auf. Während Adam die beiden Arme zur Abwehr der drohenden Waffe gegen den Engel kehrt, im übrigen aber reftignirt, von der Unabwendbarkeit des Schickfals überzeugt, vorwärts fchreitet, erfcheint Eva von Schrecken und Scham ergriffen. Sie blickt angfterfüllt zurück, der Kopf ift auf die Bruft herabgefunken, die Arme find an den Leib gedrückt, die Füfse unficher auftretend. Die Empfindung des Schmerzes über die eigene Schuld und über den Verluft des Paradiefes macht fich in dem Weibe rückhaltlos Luft.

Den Inhalt des *fiebenten* Bildes gibt Condivi (und ähnlich Vafari) mit folgenden Worten an: »Es ift das Opfer Abel's und Kain's dargeftellt; jenes Gott wohl und angenehm, diefes verhafst und verworfen.« Mit diefer Befchreibung will aber das Bild nicht recht ftimmen. Man vermifst die Gegenüberftellung der beiden Brüder, man fucht vergebens nach Kain und feinem Getreideopfer. Vor dem Brandaltare, deffen Flammen von einem Knechte gefchürt werden, fteht ein Patriarch, von einem älteren und einem jüngeren Weibe begleitet. Nackte Männer bereiten das Opfer. Der eine fitzt rittlings auf einem Widder und greift nach der Schale, die ihm ein zweiter Mann haftig reicht, um in derfelben das Blut des Opferthieres aufzufangen. Zwei andere Männer fchleppen noch einen Widder und Holz herbei, im Hintergrunde links aber ift eine Thiergruppe (Elephant, Rind, Pferd) zu fchauen. Der ganze Vorgang, in welchem wieder die nackten Körper die fichtliche Wonne des Künftlers bildeten, erinnert mehr an die biblifche Schilderung von Noah's Dankopfer. Dazu kommt, dafs in Raffael's Loggienbildern, deren Abhängigkeit von den Deckengemälden in der Sixtina feftfteht, die Compofition Michelangelo's offenbar für Noah's Opfer verwendet wurde. Endlich mufs man anerkennen, dafs diefe letzte Scene den Bildercyklus, der die Schöpfung, den Sündenfall und die Verheifsung der Erlöfung fchildert, vortrefflich abfchliefst. Freilich follte dann das Gemälde an das Ende verlegt werden. Offenbar haben äufsere Gründe, die Rückficht auf die Raumverhältniffe Michelangelo beftimmt, von der hiftorifchen Ordnung abzuweichen.

Das *achte* Bild, das figurenreichfte der ganzen Reihe, führt die Schrecken der Sündfluth vor Augen. (Fig. 53 u. 54.) Nach dem Verluft des Schlachtcartons erfcheint diefes Gemälde am beften geeignet, uns einen

Begriff von Michelangelo's heroiſchem Stile zu geben. Die Aehnlichkeit einzelner Motive, verbunden mit der kurzen Friſt, die zwiſchen beiden Werken

Fig. 53. Gruppe aus der Sündfluth. Sixtiniſche Kapelle in Rom.

lag, hat gewiſs auch eine innere Verwandtſchaft erzeugt. In vier Handlungen theilt Michelangelo die Scene der Sündfluth. Links im Vordergrunde ſteigt noch aus den Fluthen ein Stück feſten Landes empor,

welches den Bedrohten als Zufluchtsſtätte dient. Ganz vorn hat ſich eine Mutter mit ihrem Kinde gelagert. Von allem entblöſst, nackt, giebt ſie ſich dem herbſten Grame widerſtandslos hin und hört nicht das weinende Kind, das ſich an ihre Schulter anlehnt und vielleicht das einzige Weſen iſt, das ihr noch von allen Lieben geblieben. Die Gruppe nebenan will noch nichts von Verzweiflung wiſſen, wüthend kämpfen die kräftigen Geſtalten um ihr Daſein und ſpähen nach Rettung aus.

Fig. 54. Gruppe aus der Sündfluth. Sixtiniſche Kapelle in Rom.

Ein vieläſtiger Baum ſcheint dieſelbe zu bieten. Schon hat ihn ein Jüngling erklommen; am Fuſse des Baumes aber harren eine jugendliche Mutter mit zwei Kindern — das eine kleinere wird im Arm getragen, das andere umklammert ängſtlich das Bein der Mutter — und ein Liebespaar, das ſich feſt umſchlungen hält, und heiſchen gleichen Schutz. Zu ſpät, um ſolchen noch zu gewinnen, eilt ein Mann herbei an der Laſt eines Weibes ſchwer tragend, die entſetzt auf die Fluthen zurückblickt. Wie wunderbar miſcht ſich in den ſcharfgeſchnittenen Zügen des Mannes, eines echten Römers, die Empfindung des Zornes über die glücklich Zuvorgekommenen mit der ängſtlichen Sehnſucht, endlich einen ſicheren Platz

zu erreichen. Ein Haufen von Männern und Weibern, die ſich mit allerhand Hausrath, Bänken, Töpfen, Pfannen, Bettzeug beladen haben und das Ufer anſteigen, ſchlieſsen die Scene auf der linken Seite des Bildes ab. Auf der Gegenſeite entwickeln ſich auf einer aus dem Waſſer hervorragenden Felsplatte ähnliche, nur im Affecte noch höher geſteigerte Vorgänge. Eine zahlreiche Familie drängt ſich hier unter der Leinewand zuſammen, die gegen die Regengüſſe quer ausgeſpannt worden. Nicht alle Glieder hatten ſich zu rechter Zeit noch retten können. Wir ſehen in den Fluthen einen Mann ſich nähern, der einen lebloſen Körper in den Armen herbeiſchleppt, den Leichnam des Sohnes und Gatten, welchem ein Greis und eine Frau verzweiflungsvoll die Hände entgegenſtrecken. Hart am Rande des Felſens haben ſich mehrere Jünglinge niedergelaſſen, der eine im Uebermafs der erduldeten Leiden ſchon ſtumpf geworden, die anderen neugierig blickend, ob es den noch im Waſſer befindlichen Gefährten gelingen werde, das ſteile Felſenufer zu erklettern. Dieſe letztere Epiſode bringt namentlich den florentiner Schlachtcarton in nahe Erinnerung. Im Mittelgrunde treibt ſich eine ſteuerloſe Barke herum. Auch ſie iſt von Flüchtlingen erfüllt. Immer aber drängen noch andere nach, klammern ſich an den Rand und bringen das Schiff in Schwanken. Dieſen Eindringlingen ſetzen ſich die andern zur Wehre, ſelbſt ein Weib hat eine Keule ergriffen und ſchlägt mit aller Gewalt auf einen Mann los, der bereits mit dem halben Leibe tief in das Schiff hineinragt. Dennoch erſcheint jede Mühe und jede vom Triebe der Selbſterhaltung dictirte Kraft vergeblich und das Schickſal aller dieſer Menſchen bereits beſiegelt. Im nächſten Augenblicke ſind ſie ſämmtlich von den Fluthen verſchlungen, und nur die Arche in der Tiefe des Bildes, ein gewaltiger Holzbau mit vorſpringendem menſchenbeſetzten Borde, ſtreicht ruhig durch den Strom, und über der Arche ſchwebt die Taube als Zeichen des Friedens und der Verſöhnung.

Das letzte neunte Bild der Mitteldecke ſchildert die Verſpottung des trunkenen Noah durch Cham. Der Erzvater, über deſſen vorhergehende Thätigkeit der ſtattliche Weinkrug zur Seite aufklärt, ruht entblöſst im tiefſten Schlummer. Der Künſtler hat ihm die Lieblingslage gegeben. Das eine Bein iſt angezogen, der eine Arm als Stütze verwendet, das andere Bein und der andere Arm dagegen erſcheinen in behaglicher Weiſe, gelöſt von jeder Spannung, ausgeſtreckt. So wird die vollkommendſte Rhythmik der Bewegung gewonnen. Vor Noah ſtehen in eng verſchränkter Gruppe Cham und Japhet: Cham, welcher auf den Schläfer lachend weiſt, Japhet, der den Bruder anfaſst, um ihn von dieſem Schauſpiele abzuziehen. Sem aber beeilt ſich, die Blöſse

des Vaters zuzudecken, indem er zugleich, wie das den Brüdern zugewendete Geſicht ausſpricht, Cham über ſeinen unfrommen Sinn heftige Vorwürfe macht.*)

Wenn Condivi's Bericht von der Zeitfolge der Deckenbilder der Wahrheit entſpricht, ſo offenbaren gerade die früheſten Bilder die gröſste dramatiſche Gewalt. In den ſpäteren Gemälden der Decke ſcheint es, hatte ſich Michelangelo die Aufgabe geſtellt, Einzelgeſtalten zu ſchaffen, in welchen ein übermächtiges Empfindungsleben das gewöhnliche Maafs der Bewegungen und der Verhältniſſe zu überſchreiten droht und nur dürch die dem Meiſter eigenthümlichen groſsen Formen zuſammengehalten wird. Einer plaſtiſchen Phantaſie entſtammend, aber gar häufig nicht ganz einfach ſo geſtimmt und bewegt, um im plaſtiſchen Materiale verkörpert zu werden, deſſen Rahmen ſie vielmehr ſprengen würden, entfalten dieſe Geſtalten erſt dann ihre ergreifende, gewaltige Schönheit, wenn ſie in dem leichten, den Ausdruck und die Empfindung feiner abtönenden maleriſchen Scheine wiedergegeben werden. Sie gehören einem Zwiſchenreiche an, welches Niemand ſo vollkommen beherrſchte wie Michelangelo. Schon die Figur Jehova's nähert ſich demſelben, unbedingt herrſcht es in den weltberühmten Geſtalten der Propheten und Sibyllen, welche die Deckenbilder zu beiden Seiten begleiten und zwiſchen den Pfeilern des architektoniſchen Hauptgerüſtes ſitzend dargeſtellt ſind. Ihr Recht, hier zu erſcheinen, ziehen ſie aus dem Gedankenkreiſe, welcher dem ganzen Bilderſchmuck der Sixtina zu Grunde liegt. Wie die Erlöſung in die Welt kam, ſollte in groſsen Zügen erzählt werden. Die Mittelbilder ſchilderten die Schöpfung, den Sündenfall, den neuen Verderb der Menſchheit und den neuen Bund mit Gott. Der Erlöſungsgedanke und die Erlöſungshoffnung gingen nun nicht wieder verloren, bis der Meſſias zu den Menſchen herabſtieg. Dieſes bezeugen und offenbaren für Juden und Heiden, alſo für die ganze Menſchheit, die Propheten und Sibyllen, die deshalb folgerichtig hier ihren Platz finden müſſen.

Für die Zahl und die Auswahl der Propheten und Sibyllen waren die räumlichen Verhältniſſe und die künſtleriſchen Intereſſen allein maafsgebend. Die mittelalterliche Ueberlieferung gab darüber keine Regel. Wenn das Kirchenlied des Thomas de Celano nur von dem Propheten David und einer Sibylle als Zeugen des Weltbrandes ſpricht, ſo haben

*) Den Carton zu Noah's Verſpottung beſafs Bindo Altoviti. Vaſari VII. 271.

dagegen wieder Bildhauer an den Portalen gothiſcher Dome, Miniaturmaler in den Gebetbüchern, Dichter in den Prologen ihrer Myſterien die Zahl der Propheten, welche die Ankunft Chriſti und ſein Leben und Leiden vorherſagen, beliebig vermehrt, jene der Sibyllen auf acht bis zwölf gebracht. Die Architektur der Decke in der Sixtina gewährte über den Sockeln zwiſchen den Pfeilern Raum für zwölf Figuren. Da Michelangelo für jede Schmalſeite einen Propheten beſtimmte, an den Langſeiten einen Propheten mit einer Sibylle wechſeln ließ, ſo theilte er die Summe in ſieben Propheten und fünf Sibyllen. Sie haben alle den Grundton der Stimmung und die Anordnung gemeinſam. Jedem Propheten und jeder Sibylle ſind zwei Kinder-Genien beigegeben, welche als Diener oder Begleiter der Hauptfigur auftreten, die Handlung erläutern, die Gruppe abrunden. Dieſes äußere Band wurde durch die Verwandtſchaft der inneren Natur bedingt. Die Ahnung der großen kommenden Ereigniſſe hat Propheten und Sibyllen aus der Ruhe ihres Daſeins geriſſen und ihre Seele in die tiefſte Bewegung verſetzt. Von dieſer Bewegung tragen ſie alle deutliche Spuren, mögen ſie auch je nach Charakter, Alter und Geſchlecht dieſelbe verſchieden ausdrücken. So erſcheint gleich der erſte Prophet, an dem Kopf des Gewölbes gegen den Altar zu, Jonas, unter der Kürbisſtaude in eigenthümlicher Auffaſſung. Der Wallfiſch ihm zur Seite deutet die Lage an, in welcher ihn ſich der Künſtler gedacht hat. Jonas iſt aus dem Grabe des Thierleibes emporgeſtiegen — daher ſeine Nacktheit — und athmet nun begeiſtert wieder neues Leben. Eine Wolluſt der Bewegung hat ſeine Glieder ergriffen, in ſeinem aufwärts gerichteten Geſichte aber prägt ſich die höchſte Erregung eines Viſionärs aus. Er ſchaut im Geiſte die Auferſtehung Chriſti, von welcher ſeine eigene Wiederbelebung das Vorbild war.

Dem Jonas zunächſt benachbart ſitzt an der linken Langſeite die libyſche Sibylle. Als ob die Nachbarſchaft auch auf den Charakter Einfluſs geübt hätte, zeigt die libyſche Sibylle gleichfalls eine bis zur Leidenſchaft geſteigerte heftige Bewegung. Sie hat den Leib halb gewendet, ſodaſs vom Oberkörper die Rückenanſicht geboten wird, während die Beine mehr nach vorn gekehrt ſind. Mit hoch erhobenen Armen hält ſie ein Buch aufgeſchlagen, ohne aber in demſelben zu leſen. Sie blickt vielmehr weg von demſelben aus dem Bilde heraus nach unten. Zwei Genien haben ſich links von ihr niedergelaſſen. Der eine mit der Rolle unter dem Arme weiſt auf die in Geberden wie in Tracht ſeltſame Sibyllengeſtalt, deren Bedeutung Vaſari dahin auslegt, daſs ſie einen ſtarken Band aus vielen Büchern zuſammengeſchrieben hat und nun aufſtehen will, indem ſie zugleich das Buch zu ſchließen ſich anſchickt.

Gewifs ift ihre Aufmerkfamkeit von dem fibyllinifchen Buche weg auf ein Ereignifs der Aufsenwelt gerichtet, in fchönem Contraft zu dem nebenfitzenden jugendkräftigen Daniel, der fich ganz und gar in feine Bücher vertieft hat und ausfchliefslich der Ergründung der Zukunft lebt. Er hat einem Knaben einen Folianten auf die Schultern gelegt, an dem jener gar fchwer zu tragen hat, fo dafs er fich vorbeugt und mit beiden

Fig. 55. Der Prophet Jefaias. Sixtinifche Kapelle in Rom.

emporgehobenen Armen nachhilft. Der Prophet überträgt die hier gelefene Wahrheit auf eine Tafel, die links von ihm aufgeftellt ift. Er neigt fich zur Seite und fchreibt mit gefpanntem Eifer, der gar wohl dem prächtigen Jünglingskopfe und den urkräftigen Gliedern anfteht.

Dafs Michelangelo nicht in zarter Anmuth das ausfchliefsliche Wefen weiblicher Schönheit findet, ift bekannt. Auch bei der Schilderung der

Sibyllen zieht er weitere Schranken, die weiteſten, als er die cumäiſche Sibylle, die nächſte an Daniel, darſtellte. Vielleicht, daſs das Bild einer Zauberin dem Künſtler vorſchwebte und er in dieſem wuchtigen Leibe, dieſem gefurchten Geſichte das unheimliche Treiben, den Umgang mit finſteren Gewalten andeuten wollte. Um den Contraſt zu erhöhen, hat Michelangelo der Seherin ein reizendes Knabenpaar zur Seite geſtellt,

Fig. 56. Die Delphiſche Sibylle. Sixtiniſche Kapelle in Rom.

welches ſich eng umſchlungen hält und harmlos fröhlich zuſieht, wie die Alte in dem auf die Stuhllehne gelegten Buche nach Geheimniſſen ſpäht. In die lichte Welt der Begeiſterung führt uns wieder der Prophet Jeſaias (Fig. 55). Ihn ſchildert der Künſtler, wie er das Haupt dem begleitenden Knaben zuwendet, der mit emporgehobenem Arm auf eine himmliſche Offenbarung hinweiſt. Das Buch kann jetzt geſchloſſen ruhen; wie ſorgfältig aber der Prophet den Augenblick zuvor in demſelben geforſcht, ſagt uns noch ſeine Stellung. Die Beine ſind ruhig gekreuzt, der eine

Arm ſtützt ſich zu gröſserer Bequemlichkeit auf die Stuhllehne, der andere hält noch das Buch. Das Bild des ſtillen, in die innerſte Geiſteswelt verſunkenen Denkers wäre vollkommen, wenn nicht die Richtung des Kopfes und der Blick eine plötzliche Störung verriethen und eine Aenderung der Stimmung andeuteten.

Die Reihe der Geſtalten auf der linken Langſeite ſchlieſst die delphiſche Sibylle ab. (Fig. 56.) In einem Augenblicke glücklichſter Inſpiration geſchaffen, offenbart dieſes Bild den Höhepunkt des Meiſters in einem Kreiſe der Darſtellung, den er nur ſelten betrat. Kräftig ſind die Glieder und mächtig die Formen auch der delphiſchen Sibylle, doch überſchreiten ſie nicht das Maafs der weiblichen holdſeligen Natur. Sie iſt mit einfach menſchlicher Schönheit geſchmückt, ſie ergreift nicht durch titaniſche Gröſse und betäubt auch nicht durch ungewöhnliche Verhältniſſe. Während der ſie begleitende Genius im Buche der Zukunft eifrig lieſt, hat die kommende Zeit für die Sibylle bereits Körper und Leben gewonnen. Durch keine heftigere Bewegung äuſsert ſich das Innewerden einer auſserordentlichen Erſcheinung. Der eine Arm ruht läſſig im Schooſse, der andere, quer vor die Bruſt gelegt, hält eine Rolle, welche aber völlig unbeachtet bleibt. Im Kopfe allein ſpiegelt ſich die Viſion, welche der Prophetin geworden iſt, wieder. Der Mund iſt leiſe geöffnet, das ſtrahlende Auge mächtig erweitert, als könnte die Sibylle einen Laut der Bewunderung nicht unterdrücken, als müſste ſie die ganze Offenbarung umfaſſen. Wie alle anderen Sibyllen trägt auch die delphiſche das Haar umhüllt; doch quillen unter dem dünnen Schleier Locken hervor, deren leichtes Wehen von der inneren Erregung Kunde giebt.

Dem Jonas gegenüber auf der Eingangsſeite iſt der Prophet Zacharias gemalt. Der Gegenſatz zwiſchen den beiden Geſtalten iſt gewiſs vom Künſtler mit Abſicht ſo ſtark betont worden. Während bei Jonas alles Bewegung und Leidenſchaft iſt und nach auſsen ſtrebt, erſcheint der greiſe, langbärtige, kahlköpfige Zacharias als eine innerlich beruhigte und geſammelte Perſönlichkeit. Er blickt, den Kopf in ein ſcharfes Profil geſtellt, in das Buch, in welchem er blättert, ohne irgend eine Spur der Erregung zu verrathen. Auch das baufchige Gewand, das den ganzen Körper verhüllt, contraſtirt auffallend mit der Nacktheit des Jonas. Michelangelo ſorgte übrigens dafür, daſs das Auge nicht allein, wenn es die gegenüberſitzenden Geſtalten betrachtet, an der Mannigfaltigkeit der Schilderung ſich freue, ſondern daſs es auch bei benachbarten Figuren den Eindruck rhythmiſchen Wechſels erfahre.

Es folgt, der erſte auf der rechten Langſeite, auf Zacharias der Prophet Joel. Er hält eine Bücherrolle vor ſich ausgeſpannt, auf welche

Fig. 57. Die erythräiſche Sibylle. Rom, Sixtiniſche Kapelle.

er den aufmerkſamen Blick richtet. Der energiſche, auf Thaten bedachte Kopf mit dem kräftigen Zuge um den Mund, der hohen, kahlen Stirn, dem reichen buſchigen Haare am Hinterhaupte ſagt uns, daſs die erforſchte Wahrheit einen tapferen Vertreter in dem Propheten finden werde. Für den ſelbſtändigen Mann iſt auch die Gewandung bezeichnend: er hat ſich dieſelbe ſo zurechtgelegt, daſs ſie ihm die bequemſte Lage geſtattet, den Mantel loſe umgeworfen und über die Kniee in leichte Falten gezogen. Er bedarf ferner der begleitenden Genien nur im geringen Maaſse. Sie nehmen an der Handlung keinen Theil, treten zu der Hauptgeſtalt in keine engeren Beziehungen, ſtehen als bloſse Füllfiguren ſymmetriſch einander zugekehrt zu beiden Seiten des Propheten. Ganz anders erſcheint ihre Rolle auf dem nächſten Bilde, welches die erythräiſche Sibylle (Fig. 57) darſtellt. Hier iſt ein Knabe damit beſchäftigt, mit einem Holzbrand eine Lampe zu entzünden, welche die Sibylle erleuchten ſoll. Dieſe, eine jugendliche Geſtalt, iſt im Begriff, einige Blätter in dem ſeitwärts aufgelegten Buche umzuwenden. Nur ein leichtes, ärmelloſes Hemd bedeckt den Oberkörper, ſo daſs die muskelſtarken Arme vollſtändig ſichtbar werden; der Mantel iſt leicht über die gekreuzten Beine geworfen, die ganze Haltung erſcheint frei von jeder Spur innerer Erregung.

Um ſo mächtiger macht ſich dieſelbe bei dem benachbarten Ezechiel geltend. Er hat die Rolle, in welcher er geleſen, zur Seite geſchoben, hält ſie nachläſſig in der herabhängenden Rechten. Mit der anderen demonſtrirt er in heftiger Weiſe. Ein Engel oder Genius, älter aufgefaſst als die meiſten anderen begleitenden Figuren, von vollendeter Schönheit der Formen hebt beide Hände in die Höhe und weiſt mit ausgeſtrecktem Finger nach oben. Ihm wendet der Prophet das ſcharfgeſchnittene, bärtige Geſicht zu und bemüht ſich mit Hand und Mund, ihm eine Wahrheit recht eindringlich zu machen. Mit dem leidenſchaftlichen Kopfe ſtimmt vortrefflich die Kleidung Ezechiel's, das ſhawlartig über die Schulter geworfene Tuch, deſſen gefranſte Enden im Winde flattern, der wuchtige Mantel, die Verhüllung der Haare durch eine Binde, wodurch in Verbindung mit dem eigenthümlichen Profil der Eindruck des Fremden, des Morgenländiſchen verſtärkt wird.

Als ob keine Welt auſser ihr vorhanden wäre, ſo vollſtändig in ſich vertieft und verſunken erſcheint die nachfolgende perſiſche Sibylle. Matronenhaft in den Zügen wie in der ſie ganz verhüllenden Tracht, wendet ſie das Geſicht von dem Beſchauer ab und hebt das Buch dicht vor die Augen, um darin zu leſen.

Auch die letzte Prophetenfigur, Jeremias (Fig. 58), drückt die

vollkommene Abgeſchiedenheit von der Welt, die Einkehr in ſich ſelbſt aus, aber kein friedliches, harmloſes Stillleben, ſondern ein Sichſelbſtverzehren im Gram. Vaſari hat die Bedeutung dieſer groſsartigſten Einzelfigur, welche die neuere Kunſt geſchaffen hat, richtig ausgeſprochen: »Er läſst das Haupt ſinken, daſs man ſehr wohl die Trauer, die Sorgen, die

Fig. 58. Der Prophet Jeremias. Rom, Sixtiniſche Kapelle.

Gedanken und Schmerzen darin lieſt, die ſein Volk ihm erweckt.« Der eine Arm iſt unbewuſst in den Schooſs herabgefallen, der andere, auf dem Schenkel aufruhend, ſtützt den Kopf. Nur die obere Hälfte des Geſichtes wird ſichtbar, da die untere von einem gewaltigen Barte beſchattet und durch die Hand verdeckt iſt; auch der Augenſtern trifft uns nicht, das Auge iſt geſenkt, ſtarrt zur Erde. Dennoch leſen wir aus der Geſtalt eine

reiche, unendlich ergreifende Geſchichte. Bilder des Jammers und Kummers ziehen an dem einſamen Manne unaufhörlich vorüber, zertrümmerte Hoffnungen, vereitelte Wünſche, vernichtete Ideale. Sie laſten ſchwer auf dem Gemüthe, drücken den Kopf herab und laſſen den ſonſt doch ſtahlharten Körper ermüden. Unwillkürlich ſuchen die einzelnen Glieder nach einer ruhigen Lage. Die Beine ſind gekreuzt, der Oberkörper vorgeneigt, der Kopf geſtützt. Aber alles umſonſt; der Friede kommt nicht und auch die Ruhe nicht. Raſtlos hämmern die Gedanken und pochen die herben Empfindungen. Gerade dieſe innere verhaltene Gluth bei dem Scheine äuſserer Ruhe wirkt ſo mächtig und weckt das tiefſte Mitgefühl mit dem unſeligen Manne, den das Schickſal nicht gebrochen aber auf das Tiefſte erſchüttert hat, und der nur noch auf dem Grabe ſeiner liebſten Hoffnungen leben ſoll. Es iſt dasſelbe Mitgefühl, das auch die begleitenden Genien ausſprechen. Auch ſie neigen das Haupt, ſenken den Blick und verharren in ſtiller Theilnahme. Welche Geheimniſſe, welche unausſprechlichen Gedanken mag wohl der Künſtler in dieſe Linien hineingelegt haben. Wir wiſſen es nicht, obgleich wir unwillkürlich an leiſe perſönliche Beziehungen, an den Wiederſchein unmittelbarer Erfahrungen denken möchten. Das eine aber iſt gewiſs, daſs die Geſtalt des Jeremias es Michelangelo angethan hat, und er ſie ſeitdem niemals wieder völlig aus dem Sinne verlieren konnte. Was er ſchuf, immer ſchwebte ihm dabei die Erinnerung an Jeremias vor und klang die Stimmung, in welche ihn die Geſtalt des Propheten verſetzt hatte, leiſe mit. Der Jeremias birgt den Keim zum Moſes des Juliusdenkmales in ſich und zu den Hauptſtatuen der Mediceergräber.

Jeder Prophet und jede Sibylle laden zum Verweilen ein und ſcheinen dem Betrachter ein Halt zuzurufen. Was kann es auch Lockenderes geben, als ſich in die unendliche Tiefe des Lebens und der Schönheit, die aus jeder einzelnen Geſtalt ſpricht, zu verlieren? Und dennoch giebt es etwas noch Herrlicheres und das iſt: der ſchöpferiſchen Kraft, die ſich nie genug thut, immer neue Offenbarungen bereit hält, immer wieder durch die Fülle und Fruchtbarkeit der Phantaſie überraſcht, zu folgen. Und ſo bietet auch die Sixtina das genuſsvolle Schaufpiel, daſs die Wirkung des einen Werkes ſtets noch durch die vergleichende Betrachtung des andern erhöht wird, daſs man in jedem Augenblicke glaubt, hier die Grenze der Begabung des Künſtlers erreicht zu haben und im nächſten doch wieder neue Seiten an ihm entdeckt, die feſtgeſteckten

Grenzen doch wieder erweitern mufs. Die Bewunderung der charaktervollen Gröfse der Propheten und Sibyllen macht nicht blind für die dramatifche Gewalt der Zwickelbilder in den vier Ecken des Gewölbes; höchftens dafs man fich eine bequemere Stellung, fie zu betrachten, wünfchen möchte.

Das vom Künftler angefchlagene Thema: Von den Folgen des Sündenfalles und der Sündhaftigkeit des Menfchengefchlechtes kann nur Chriftus erlöfen; diefe Erlöfung ahnen, auf fie hoffen und harren bereits im alten Teftamente weife Männer und kluge Frauen, liefs eine Erweiterung zu. Durch den Schutz, welchen Jehova feinem Volke in den fchwierigften Lagen verliehen hat, ift die Zuverficht auf die Erlöfung geftiegen. Und da der Raum zu einer folchen Vertiefung des Inhaltes vorhanden war, fo malte Michelangelo in die Ecken der Wölbung vier rettende Thaten, welche das Volk Israel aus der gröfsten Gefahr befreien. Die Tödtung Goliath's fchildert das erfte Bild. Der Riefe liegt wehrlos, trotz allen Anftrengungen unfähig, fich zu erheben, auf dem Boden. David hat fich breitfpurig über feinen Leib geftellt und holt mit dem kurzen Schwerte aus, um dem Riefen den Todesftreich zu verfetzen.

Das zweite Bild, in drei Abtheilungen gegliedert, erzählt Judith's Heldenthat. In der linken Ecke fchläft der Wächter, in der Abtheilung rechts liegt auf dem Ruhebette in letzten Zuckungen der Leichnam des Holofernes. Der eine Arm hängt bereits fchlaff und leblos zur Erde, der andere hält aber noch krampfhaft die Lage feft, die er im letzten Augenblicke des Bewufstfeins eingenommen. Nach einer Waffe über feinem Kopfe hatte Holofernes greifen wollen, als ihm Judith den tödtlichen Streich verfetzte. In der Mitte des Bildes, auf der Schwelle des offenen Gemaches fteht Judith. Von einer unheimlichen Empfindung berührt, wirft fie noch einen fcheuen Blick nach dem Schauplatz der Blutthat und unterbricht für eine Secunde ihre Befchäftigung, mit einem Tuche den Korb zu verhüllen, in welchem die Magd das blutige Haupt des Holofernes davonträgt. Dafs zwifchen diefer Gruppe und einer Frauengruppe auf einem gefchnittenen Steine, der unter dem Namen Siegelring Michelangelo's berühmt ift und im Louvre bewahrt wird,*) der engfte Zufammenhang waltet, dafs unfehlbar die eine Darftellung von der andern entlehnt wurde, darüber kann kein Zweifel beftehen. Der Gegenftand der Gemme erfcheint zwar von dem Inhalt der Freske weit entfernt. Er fchildert das Geburtsfeft des Bacchus oder eine Wein-

*) Abgebildet u. a. bei Bucher, Gefch. d. technifchen Künfte. I. Taf. II. No. 3.

leſe. Die eine Korbträgerin aber und die vor ihr ſtehende nach den Trauben im Korbe greifende Frau decken ſich mit Michelangelo's Judith und ihrer Magd in der Bewegung, der gegenſeitigen Stellung, der Gewandung ſo vollſtändig, daſs nothwendig das eine Bild nach dem Muſter des anderen gezeichnet ſein muſs. Welches aber war das Muſter? So lange man Michelangelo's Siegelring für ein antikes Werk ausgab, blieb nur für die Annahme Raum, daſs Michelangelo die in der That köſtliche Zeichnung der Gemme nachgeahmt habe. Die faſt ſklaviſche Abhängigkeit des ſonſt ſo ſpröden Meiſters mochte auffallen, immerhin lieſs ſich an einem intereſſanten Beiſpiele der durchgreifende Einfluſs der Antike auf die Renaiſſancekunſt nachweiſen. Die Sachlage änderte ſich aber nicht wenig, ſeitdem man in dem Siegelringe Michelangelo's ein Werk des Cinquecento, eine Arbeit des Piermaria da Pescia erkannte, was zuerſt durch Murr im vorigen Jahrhundert geſchah, und die richtigen Folgerungen aus dieſer Entdeckung zu ziehen wagte. Iſt es wahrſcheinlich, daſs Michelangelo die Compoſition eines Zeitgenoſſen, den wir doch nur als Techniker preiſen können, genau wiedergab? Entſpricht es nicht vielmehr beſſer den gegebenen Verhältniſſen, wenn wir Piermaria da Pescia, der als Freund Michelangelo's geſchildert wird, als den Borger auffaſſen, der von Michelangelo einfach die beiden Figuren entlehnte? Zu denken giebt, daſs dieſelben auf der Gemme durch einen Baum von der Hauptgruppe getrennt, mit der letzteren in einem lockeren Zuſammenhange ſtehen. Vielleicht dankte der Gemmenſchneider die ganze Compoſition Michelangelo und hat dieſer den Schmuck ſeines Siegelringes ſelbſt entworfen.

Die beiden Eckbilder an der Altarſeite erzählen die Geſchichte von der ehernen Schlange und von Haman's Beſtrafung. In einen wirren Knäuel ſind die armen Opfer des Schlangenregens zuſammengedrängt worden. Mit der Kraft der Verzweiflung ſuchen ſie den Windungen und Biſſen der fürchterlichen Feinde zu entgehen; convulſiviſch bewegen ſich die Leiber, Todesangſt verzerrt die Geſichter. Alle ſittliche Beſinnung iſt ihnen verloren gegangen, ſie treten auf einander, ſtoſsen und preſſen ſich und denken ausſchlieſslich nur an die eigene Rettung. Wie wohlthuend wirkt die Ruhe, der fromme Glaube und die zärtliche Theilnahme an dem Looſe des Nächſten bei der gegenüberſtehenden Gruppe, welche bei der ehernen Schlange das Heil ſucht und auch findet. Ohne Haſs, voll Zuverſicht nähern ſich Männer, Frauen und Kinder dem hochaufgerichteten Zeichen. Der Gatte ganz vorn unterſtützt liebevoll ſein verwundetes Weib und hilft ihr, Inbrunſt und Hoffnung im Blicke, die gebiſſene Hand zur ehernen Schlange empor

zu heben. Das Knäblein aber im Hintergrunde auf den Schultern des Vaters greift fröhlich und muthig nach dem Kopfe des Erzbildes.

Wenn die Schilderung des Wunders der ehernen Schlange vorzugsweise die plaſtiſche Phantaſie Michelangelo's befriedigen muſste, der ſich durch die wenige Jahre zuvor ausgegrabene Laokoongruppe in ſeiner Weiſe nicht beirren lieſs, ſo bot ihm das letzte Zwickelbild, Haman's Beſtrafung, günſtigſten Anlafs, ſeine Meiſterſchaft in der dramatiſchen Dispoſition einer Handlung zu bewähren. Wie bei dem Judithgemälde, ſo beobachtet Michelangelo auch hier die Dreitheilung. In dem Gemache rechts ruht Ahasver, von Kämmerern umgeben. Einer derſelben hat ihm aus den Chroniken von Mardochai's Verdienſten geleſen. Der König erhebt ſich und winkt einem Diener, Mardochai, der auf der Schwelle des Gemaches ſitzt, die gebührende Ehre zu erweiſen. Das alles iſt in ſo einfach grofsen Zügen gezeichnet, ſo frei von allen kleinlichen Zufälligkeiten gehalten, ſo glücklich in ein heroiſches Zeitalter zurück verlegt, wie Aehnliches nur die höchſte und zugleich naivſte Poeſie zu ſchaffen vermochte. In dem Gemache links ſehen wir, wie der König mit Haman zu dem Mahle kam, das die Königin Eſther zugerichtet hatte. Nur dieſe drei Perſonen ſitzen am Tiſche, Ahasver im Hintergrunde, der Königin gegenüber Haman, der entſetzt zurückfährt, als Eſther auf ihn als den Feind ihres Lebens und ihres Volkes mit zorniger Geberde weiſt. Die gerechte Strafe ereilt ihn in der mittleren Abtheilung. Er iſt an das Kreuz geſchlagen und leidet ſichtlich mehr noch als Körperſchmerzen die bitterſten Seelenqualen. Haman's Geſtalt wurde ſchon von den Zeitgenoſſen des Künſtlers als ein Meiſterwerk der Verkürzung geprieſen.

Die Bilder der Mitteldecke, die Darſtellungen in den Gewölbe-Ecken, die Propheten und Sibyllen ſchöpfen ihren Inhalt und haben ihre Wurzeln in den Erzählungen der Bibel und in Legenden. Sie beſitzen ein ebenſo entſchiedenes hiſtoriſches Gepräge, wie andererſeits die Einzelgeſtalten auf den Poſtamenten, die Figuren am Aufsenrande der Gewölbekappen, die Kinderpaare neben den Propheten, die Träger der Inſchrifttafeln unter ihnen ausſchlieſslich nur auf decorative Geltung den Anſpruch erheben können. Sie leben von den formellen Reizen, welche ihnen der Künſtler mit freigebigſter Hand verliehen hat. Sie danken ſeiner Phantaſie ganz allein das Daſein, und wie ſie vor jener niemals beſtanden, ſo können ſie überhaupt aufserhalb derſelben gar nicht gedacht werden. Sie ſind der reine künſtleriſche Schein, ohne den geringſten ſtofflichen

Werth. Aufser der einen und der anderen Kategorie von Bildern und Geftalten fchuf aber Michelangelo in der Sixtina noch eine dritte, welche zwifchen jenen beiden gleichfam die Mitte hält. Die Gruppen in den Bogenfeldern (Lunetten) der Wand und jene in den dreieckigen Gewölbekappen werden als die Vorfahren Chrifti bezeichnet, und diefes nicht erft von modernen Schriftftellern. Schon Condivi und Vafari nennen als Gegenftand der Darftellung in diefen Räumen »die Genealogie, das heifst den Stammbaum des Heilands«. Dafs das im Anfange des Evangeliums Matthäi niedergelegte »Buch von der Geburt Chrifti«, die fogenannte Wurzel Jeffe, bei der Berathung des Bilderfchmucks mit bedacht wurde, fteht unbedingt feft. Abgefehen davon, dafs das Herkommen da, wo die Propheten und Sibyllen gefchildert werden, auch die Vorführung der Ahnen Chrifti verlangte, fehen wir in der That die Namen der letzteren über den Fenftern in eingerahmte Tafeln eingefchrieben. Der Stammbaum begann an der Altarwand, doch mufsten die Namen und Bilder in den beiden Lunetten hier fpäter dem jüngften Gerichte weichen. Seitdem fängt die Genealogie erft an den beiden Langfeiten an, in der Weife geordnet, dafs keineswegs die Gefchlechterreihen die Wand entlang gehen und in der Nähe des Altares wieder abfchliefsen, vielmehr die Gruppen in den einander gegenüberliegenden Bogenfeldern auf einander folgen. Die letzten Glieder des Stammbaumes, Mathan, Jakob und Jofeph, lefen wir an der fchmalen Eingangsfeite. Verkörpern nun die Gruppen in den Lunetten und Gewölbekappen die auf den Tafeln eingezeichneten Namen, follten die letzteren eigentlich als Unterfchriften der Bilder gelten, die nur der gröfseren Bequemlichkeit wegen auf den Tafeln zufammengefchrieben wurden? Dagegen fpricht fchon das Ueberwiegen des Frauen- und Kinderelementes in den Bildgruppen, dann die unüberwindlichen Schwierigkeiten, die fofort auftreten, fobald man mit den Gruppen beftimmte Namen verbinden will, vor allem aber die Thatfache, dafs die Gruppen in den Lunetten und ebenfo die Gruppen in den Dreiecksflächen der Stichkappen felbftändige, ausfchliefslich für fich beftehende Reihen bilden. Offenbar hat Michelangelo, als ihm der Auftrag wurde, die Vorfahren Chrifti in den Bilderkreis der Sixtina einzuführen, fein Gewiffen in der Weife befchwichtigt, dafs er ihre Namen an hervorragender Stelle einfchrieb, da von den meiften derfelben doch nichts anderes als der blofse Lufthauch des Namens bekannt ift, und über den dadurch frei gewordenen Raum in rein künftlerifchem Intereffe verfügte.

Wenn die Traditionen der kirchlichen Kunft nach einer Ergänzung der Propheten und Sibyllen durch die Vorfahren Chrifti riefen, um den

Geſtaltenkreis vollſtändig zu erhalten, welcher in der Vorgeſchichte der Erlöſung vorkommt, ſo heiſchte wieder der in der Renaiſſance bis zur feinſten Vollendung ausgebildete poetiſche Sinn, daſs alle angeſchlagenen Stimmungen eine wirkſame Einleitung und einen beruhigenden Ausklang, alle hervorragenden Charaktere eine verwandte Umgebung, aus welcher ſie ſich entwickelt haben oder zu welcher ſie herabſteigen, empfangen. Michelangelo's Propheten und Sibyllen würden durch die Mächtigkeit ihrer Formen, die rückhaltsloſe Gewalt ihrer Empfindung das Auge bedrücken, wenn dasſelbe nicht vorbereitet würde und ſtufenweiſe bis zu den im Ausdrucke ſo geſammelten und zugeſpitzten Sehergeſtalten emporſtiege. Das iſt die Aufgabe der ſogenannten Vorfahren Chriſti in den Lunetten. In ihnen klingt die Stimmung an, welche dann in den Propheten und Sibyllen überwältigend durchbricht. Auch ſie harren und hoffen, erwarten und ahnen, ſind in dumpfen Schmerz verſunken oder erheben ſich zu leiſen Ahnungen der kommenden Ereigniſſe. Nur iſt alles allgemeiner gehalten, von einem engeren Maaſse umſchrieben. Aber auch dieſe Lunettenbilder erſcheinen noch individualiſirt, verglichen mit den Gruppen, welche die dreieckigen Gewölbekappen ſchmücken. Mit einer einzigen Ausnahme verkörpern dieſelben das ſtille, ungebrochene Familiendaſein, dieſen feſten Grund alles Lebens, dieſe unvergängliche Wurzel alles Glückes und alles Guten im Menſchen. Eltern mit ihren Kindern lagern beinahe unbewegt, in ſtiller ruhiger Erwartung der Zukunft. Ihnen gilt die Rettung, ſie ſind der Gegenſtand der Erlöſung, welche die Propheten und Sibyllen bereits im Geiſte ſehen. Alle dieſe Gruppen und Figuren tragen zu dem majeſtätiſchen Geſammteindruck des Werkes nachhaltig bei, ſie helfen weſentlich, daſs ſich der groſse Bilderkreis der Decke vor unſeren Augen ſtufenweiſe aufbaue und in ſeinen Wirkungen allmählich aber dann um ſo ſicherer ſteigere. Darüber darf aber ihr Werth im Einzelnen nicht vergeſſen werden.

Die unerſchöpfliche Phantaſie Michelangelo's verſtand es hier auch innerhalb der engen, durch die Natur der Sache bedingten Grenzen, in Bewegungen, in Haltung und Ausdruck eine überraſchend groſse Mannigfaltigkeit zu erzielen. Das Oxforder Skizzenbuch giebt von der immer friſchen Geſtaltungskraft des Künſtlers den beſten Beweis. Nur zwei Regeln ſcheint er als bindende Schranken für ſich aufzuſtellen. Er leiht gern den gegenüberſitzenden Gruppen verwandte Züge und trägt im Fortgang der Schilderung hellere Stimmungstöne auf, womit es

zuſammenhängen mag, daſs die Einzelgeſtalten allmählich von Gruppen abgelöſt werden. Den Anfang aber machte er an der Altarſeite. Dieſer zunächſt ſehen wir einen Mann mit läſſig herabhängenden Armen und gekreuzten Händen, der ſtarr in die Weite blickt und die tiefſte Stufe der Troſtloſigkeit verſinnlicht. Das Weib auf der linken Seite, welches das eine Bein auf einen Schemel geſtellt und mit vorgebeugtem Leibe in ein Buch blickt, und ihr Gegenbild in derſelben Lunette, der ſitzende Mann vor einem Leſepulte, der ſich zurücklehnt und über das Geleſene nachdenkt, führen ſchon beſſer in die Stimmung des Harrens und Erwartens ein, welche die Propheten und Sibyllen ſo energiſch vertreten.

Das zweite Lunettenpaar zeigt rechts einen alten bärtigen Pilger oder raſtenden Wanderer mit dem breitkrämpigen Hut im Nacken, auf einen Stock gelehnt und eine anmuthige junge Mutter mit ihrem Wickelkinde auf dem Schooſse. Dieſen Gruppen entſprechen links ein älterer Mann, der mit verſchränkten Armen geradeaus herausblickt, mit einer kleineren Frauengeſtalt zur Seite, welche eine Schale in der Hand hält und das Geſicht theilnehmend dem finſteren Gefährten zuwendet, und die alte Garnwinderin, eine köſtliche Figur aus dem Volke, die Michelangelo auch im Skizzenbuche (mit veränderter Stellung) verewigt hat.

Zwei Ruhende führt die folgende Abtheilung rechts vor: einen Mann, im Schlafe ſo ſtark vorgebeugt, daſs der Kopf die Kniee, und der ſchlaff herabhängende Arm faſt die Erde berührt, und eine Frau, welche auf die Stuhllehne mit einem Arm leicht ſich aufſtützt und den Kopf ſanft zur Seite neigt, wieder eine von den ſeltenen Frauengeſtalten Michelangelo's, in welcher maaſsvolle Schönheit und gewinnende Anmuth verkörpert iſt. Der Anflug von Schwermuth verleiht dem Frauenbilde einen noch höheren Reiz. Dieſen Figuren gegenüber malte der Künſtler einen eifrig mit Schreiben beſchäftigten, in einen Mantel gehüllten mageren Mann und eine Frauengruppe, die am meiſten an eine Caritas erinnert. An der Mutter klettert ein Knabe von rückwärts empor; er hat ihren Rücken erklommen und will ſie umhalſen. Um ihn vor dem Falle zu bewahren, greift die Mutter mit dem Arme nach hinten und hält ihn feſt, indem ſie zugleich Oberkörper und Kopf ihm zuwendet. Mit dem anderen Arm umfaſst ſie einen zweiten, ihr zur Seite ſtehenden, an ihr Knie ſich ſchmiegenden Knaben. Dem Schwunge der Linien, der Kühnheit der Bewegungen glaubt man die Freude Michelangelo's anzuſehen, wieder einmal ein Motiv zu behandeln, welches alle plaſtiſchen Künſte herausforderte. Er muſste ſich in die florentiner Jahre zurückverſetzt fühlen, in welchen er in die Madonnenbilder mit Hilfe plaſtiſcher Züge

ein neues grofsartiges Leben brachte. Die nächſtfolgenden Lunettengruppen tragen einen verwandten Charakter.

In vornehm ruhiger Haltung, den einen Arm auf ein Kiſſen aufgeſtützt, mit der Rechten den Kopfſchleier über der Bruſt zuſammenhaltend, ſitzt hier eine würdige römiſche Matrone. Sie hat den Blick in die Ferne gerichtet, vielleicht auf den Gegenſtand, auf welchen einer der beiden zur Seite ſtehenden Knaben mit dem Zeigefinger hinzeigt. Dieſen Geſtus verkörpert die andere Halbgruppe noch kräftiger. Der Knabe deutet eindringlich einen fernen Gegenſtand an, indem er ſein Geſicht dem Vater zuwendet, der mit geſpannter Aufmerkſamkeit der Richtung folgt und den Finger ſchon leiſe bewegt, um, ſobald er den Gegenſtand entdeckt hat, auf ihn zu weiſen.

Stillere Zuſtände ſchildern die Lunettenbilder der Gegenſeite. Eine Mutter hält ein kleines Kind auf ihrem Schooſse und ſchläfert es ein, während der gröfsere Knabe zu ihren Füſsen in der Wiege ruht. Auf dem andern Bilde ſehen wir wieder einen älteren Mann mit verhülltem Haupte und über dem Knie gekreuzten Armen in tiefes, trübes Nachdenken verſunken. In der vorletzten Lunette der rechten Langſeite wird als Grundton der Schilderung wieder das Hinausſchauen in die Ferne angeſchlagen. Nach rückwärts wendet ſich mit dem Geſicht der in ſeinen Mantel eng gehüllte Mann, welchen ſein Begleiter, ein kräftiger Knabe, ſo gutherzig anblickt; die Mutter kehrt, ihr Kind mit beiden Armen inbrünſtig an ihre Bruſt drückend, den Kopf nach aufsen.

Bei dem Gegenbilde auf der linken Seite möchte man glauben, dafs Michelangelo, was er ſonſt nicht that, die beiden Halbgruppen der Lunette in ein engeres Verhältnifs zu einander bringen wollte. Ueber die Schulter der Mutter hinweg ſtreckt das Kind den Arm aus. Gruſs und Zuruf ſcheint ihm das andere Kind zu bringen, das nackt zwiſchen den Knieen des Vaters ſteht, welcher gleichfalls den Kopf nach rückwärts wendet. Iſt es ein Irrthum, in der letzten Lunette rechts eine Mutter zu vermuthen, welche in ein Becken die Hand taucht, um ihr Kind zu waſchen, und ihr gegenüber eine nährende Mutter zu erblicken, die durch die Handbewegung ihr Kind zu beruhigen ſcheint? Es hätten dann Scenen des innerſten Familienlebens, das ſich immer gleich bleibt, in der Abſicht des Künſtlers gelegen. Um ſo ſtärker drückt er in den beiden männlichen Figuren auf der andern Bogenhälfte und in den Lunettenbildern über dem Eingange das reſignirte Harren und ſtille Erwarten aus.

Die Beſchreibung der Lunettenbilder kann natürlich nur das grob materielle Gerüſte, deſſen ſich der Künſtler bei dem Aufbau ſeiner Gedanken bediente, verſinnlichen. Sie läſst ihre reiche Schönheit nicht einmal leiſe ahnen. Michelangelo's Worte ſind die Linien, ſeine Sätze die Formen ſeiner Geſtalten. Wer ſeine Sprache verſtehen will, muſs ſeine Bilder ſehen und immer und immer zu ihrer Betrachtung zurückkehren. Vollends unzulänglich erweiſt ſich die Beſchreibung des Vorganges bei ſolchen Bildern, welche nur durch den ſchöpferiſchen Formenſinn des Künſtlers in das Leben gerufen ſind, einem Ereigniſſe oder einem Zuſtande immer andere und immer neue formelle Seiten abgewinnend. Sie ſind mit den muſikaliſchen Variationen über ein Thema zu vergleichen und empfangen wie dieſe ihren Werth durch die vollendete Führung. Solchen Variationen müſſen ſchon die Bilder in den dreieckigen Gewölbekappen angereiht werden. Ihr Inhalt iſt eintönig, immer und immer wieder tritt die Schilderung der Trauer, des entſagungsvollen Zuwartens und Harrens auf; obſchon aber derſelbe Gegenſtand achtmal wiederkehrt, wiederholt ſich niemals die Behandlung, treffen immer neue feſſelnde Züge das Auge.

Die Betrachtung beginnt am beſten wieder an der Altarſeite, da ſich von dieſer gegen den Eingang zu eine leiſe Steigerung der Scenen bemerkbar macht. In tiefſten Gram verſunken, das Antlitz im Schmerze erſtarrt, gleichſam in das Leere blickend, erſcheint die Hauptfigur der erſten Gruppe (zwiſchen der libyſchen Sibylle und Daniel). Ohne Mantel, im engärmeligen Gewande, das Haar kurz verſchnitten ſitzt die Frau mit gekreuzten Beinen, den Kopf auf die Rechte geſtützt. Sie nimmt ſo vollkommen die Aufmerkſamkeit in Anſpruch, daſs die beiden anderen Figuren, ein älterer Mann und ein nacktes Kind, ganz zurückgedrängt werden. Dieſelbe Stimmung, in das Tragiſche gewendet, vertritt die nächſte Gruppe zwiſchen Daniel und der cumäiſchen Sibylle. Eine Spinnerin mit zwei reizenden Kindern füllen den Raum aus. Die Mutter hat aber die Luſt zur Arbeit und die Freude an den Kindern verloren. Die Spindel ruht in ihrem Schooſse, ſie ſelbſt läſst die Arme ſinken und beugt das Haupt, bis es beinahe die Kniee berührt. Eng ſchmiegen ſich die beiden Kinder an die Mutter, zärtlich ſchmeichelt ihr das vordere Knäblein, während das andere Kind, deſſen Kopf über die Schulter der Mutter hervorguckt, ſich ängſtlich an ſie drängt. Vergeblich iſt aller Zuſpruch und alle Zärtlichkeit. Die Mutter bleibt ſtumm und hat nur nur noch die Kraft, ihrem Schmerze nachzuhängen.

Eine ruhigere Situation ſchildert die dritte Gruppe. Die Mutter im Vordergrunde quer gelagert, prächtig in ihrer vornehmen ruhigen Haltung,

mit einem ſcharfgeſchnittenen Profilkopf, blickt erwartungsvoll in die Ferne, ihr zur Seite ſitzt der Gatte, kahlköpfig und bärtig, an welchen ſich das nackte Kind liebevoll anlehnt. (Fig. 59.) Die letzte Gruppe der linken Seite zeigt das Haupt der Familie, eine kräftige derbe Figur aus dem Volke, in tiefem Schlummer gelagert, während das Weib ihr Kind liebkoſt und es in ihren Armen feſthält.

Dumpfe Trauer, ſtille Erwartung, ein ruhiges Familiendaſein drücken auch die Gruppen der rechten Langſeite aus. Dicht aneinander gedrängt ſitzt das Elternpaar, durch Kopftypus und Kleidung als Orientalen bezeichnet, zwiſchen ihnen ſteht, leicht an der Mutter ſich anlehnend, das Kind. Nur dieſes letztere, ſeinem Alter gemäſs, offenbart eine harmloſe Stimmung, Mutter und Vater dagegen erſcheinen, wie die geſenkten Köpfe andeuten, in Schmerz und Gram befangen. Dieſelbe Empfindung ſpricht auch aus der nächſten Gruppe. Vorgebeugt ſitzt die Mutter, mit dem Ausdruck banger Erwartung im Antlitz. Sie hat den einen Arm auf das Knie aufgeſtützt und das Kinn in die hohle Hand gelegt, mit dem anderen Arme hält ſie ihr Kind umfaſst, ohne aber demſelben ſonſt noch beſondere Aufmerkſamkeit zu ſchenken. Das zweite Kind wird mit dem Kopfe hinter ihrer Schulter ſichtbar.

Noch reicher entwickelt, breiter angelegt erſcheinen die folgenden Gruppen. In dem unmittelbar benachbarten Felde hat ſich das Kind in den Schooſs der knieenden Mutter geflüchtet und ſchlummert hier ſanft. Etwas tiefer im Hintergrunde ſitzt der Vater, ein Kind in den Armen und wendet den Kopf theilnehmend dem Weibe zu. Die letzte Gruppe endlich zeigt gleichfalls das Kind, im Genuſſe friedlich glücklichen Schlummers im Schooſse der Mutter. Dieſe aber, im ſcharfen Profile geſehen, enthüllt in ihren Zügen nur herben, bis zur Wildheit geſteigerten Schmerz und auch in dem halbnackten Manne ihr zur Seite prägt ſich tiefer Kummer und die höchſte Hilfsbedürftigkeit aus. Am ſtärkſten von allen Geſtalten ruft dieſe Figur nach Rettung und Erlöſung und ſchlieſst ſich auf dieſe Art unmittelbar und ungezwungen an die Propheten und Sibyllen an, welche die Hoffnung und Erwartung der Erlöſung ausſprechen.

Die »Vorfahren Chriſti« bilden in einer Beziehung die ſchönſte Ergänzung der Propheten- und Sibyllengeſtalten. Die Stimmung der letzteren hallt in ihnen nach, die maſſigen Charaktere löſen und verziehen ſich allmählich. Nach der anderen Richtung aber vollführen dieſelben Vorfahren Chriſti den Uebergang zu den rein decorativen Figuren der Decke. Die in den dreieckigen Gewölbekappen vorkommenden Bilder ſind ſo componirt, daſs ſie ſich ſtets von einem Dreiecke umſchreiben

laſſen. Noch kunſtreicher wird in den Lunettenbildern die unmittelbare Verbindung zwiſchen der figürlichen Darſtellung und dem räumlichen Grunde geſchaffen. Die Curve, welche der halbkreisförmige Fenſterbogen bildet, giebt die Baſis für den Sitz der einzelnen Figuren ab. Dieſe ſelbſt ſind dann auch in freier Weiſe ſtets ſo angeordnet, daſs ſie den Raum der Lunetten ebenmäſsig füllen und den Eindruck machen, als wären ſie nur aus Rückſicht auf die architektoniſchen Linien ſo gezeichnet worden. Sie erſcheinen als die reichſte Belebung des Raumes, offenbaren damit ihre decorative Natur.

Den letzten äuſserſten Ring des Bilderkreiſes in der Sixtina bilden die rein decorativen Figuren. Unter ihnen feſſeln die ſitzenden nackten Geſtalten auf den Poſtamenten zu beiden Seiten der Mittelfelder durch die Fülle der Charakteriſtik und die Formenſchönheit unſere beſondere Aufmerkſamkeit. Ihre materielle Function iſt einfachſter Natur. Sie ſind zu zwei einander zugeſellt und halten mit Bändern oder Schnüren zwiſchen ſich mächtige Bronzemedaillons, auf welchen, jetzt nicht mehr ganz deutlich, (bibliſche?) Vorgänge abgebildet waren. (Fig. 57.) Doch nehmen ſie dieſe Aufgabe nicht ernſt. Alle ſtrotzen von jugendlicher Kraft, und dieſe Lebensfülle, die überzuſchäumen droht, die Bewegung der ſtolzen Glieder zum Genuſs erhebt, auszudrücken und zu verkörpern, erſcheint als ihr weſentlichſter Zweck. Gleich die beiden erſten Paare, welche die Schöpfung des Lichtes einrahmen, tragen ſie nicht wahre Prachtkörper zur Schau, ſpricht nicht aus ihnen der helle Jubel urwüchſigen Daſeins? Die Bewegung jeder einzelnen Geſtalt iſt rhythmiſch empfunden, die Stellungen der zuſammengehörigen Figuren werden durch anmuthigen Contraſt gehoben.

Hier hat im Uebermuth des Lebensgenuſſes der eine Jüngling ein Bein unterſchlagen, einen Arm um den Kopf gelegt und ſtreckt ſo den Körper behaglich aus. Der ihm gegenüberſitzt, neigt den Oberleib nach vorn und wendet das Geſicht rückwärts. Ganz andere, theilweiſe entgegengeſetzte Muskeln werden in das Spiel gebracht. Dort (auf der andern Seite) hält der Eine die Beine auseinander und greift mit einem Arme nach rückwärts, ſein Gegenmann ſchiebt das eine Bein unter das andere und läſst die Arme in zuwartender Stellung ſinken — nebenbei geſagt eine der ſchönſten, vielfach an den Adam erinnernde Figur der ganzen Reihe.

Von nahezu bacchantiſcher Fröhlichkeit ergriffen ſtellt ſich im nächſten

Felde die eine Figur dar. Sie hat die Beine gekreuzt, beide Arme erhoben, den Mund zu einem luſtigen Aufſchrei geöffnet; der andere Jüngling erſcheint in der Bewegung der Arme und Beine ſcharf contraſtirend. Das eine Bein iſt angezogen und unter den Leib geſchoben, ein Arm auf den Rücken gelegt, die gewaltigen Augen dem Beſchauer zugekehrt. Rücken- und Vorderanſicht bieten die Figuren der Gegenſeite, dabei lehnt ſich die eine gemächlich zurück, die andere, ausnahmsweiſe mit verhülltem Kopfe und wehender Draperie, hat die Glieder mehr geſpannt und ſchüttet aus einem Füllhorn Schätze aus. Die folgenden zwei Paare (über der cumäiſchen Sibylle und Ezechiel) rücken einander in der Haltung etwas näher. Die Lage der Beine iſt ähnlich, der Gegenſatz vorzugsweiſe in der Wendung des Oberkörpers und des Kopfes, der hier im hellen Lichte, dort beſchattet erſcheint, ausgedrückt. Oder während die eine Figur den Arm rückwärts wendet, hebt ihn die andere in die Höhe und faſst mit der Hand in das Haar.

Aehnliches gilt von den vier Geſtalten, welche das Opfer Noah's einrahmen. Das eine Paar hat ein ſchweres Füllhorn, einem Fruchtkranze gleich, auf die Schultern geladen, fühlt ſich dadurch beſchwert und beugt den Oberleib. Nur in der Haltung der Arme, in der Wendung und im Ausdruck der Köpfe bemerkt man die verſchiedene Individualität. Das Ge ſicht des Einen wird durch den vorgehaltenen Arm theilweiſe verdeckt, der mit einer Binde geſchmückte Kopf des Anderen iſt wie mit ſpöttiſchem Lachen auf den Genoſſen gerichtet. Die Figuren der Gegenſeite gewinnen ihr beſonderes Leben ebenfalls nur durch den Wechſel in der Bewegung des Oberleibes und Kopfes. Der Profilſtellung des einen Kopfes entſpricht eine Wendung mehr nach vorn und oben bei dem andern. Die Figur, welche den Kopf im Profile zeigt, bietet vom Oberleib die Frontanſicht und umgekehrt: mit der Vollanſicht des Kopfes iſt bei der andern Geſtalt eine Profilſtellung des Oberleibes verbunden.

Michelangelo hob bereits in den letzten Gruppen den Contraſt zwiſchen ihren Gliedern minder ſcharf hervor und betonte weniger die beſondere Individualität der einzelnen Figuren. Die zwei Gruppen, welche dieſe ganze Geſtaltenreihe abſchlieſsen, beſtätigen nur dieſe Beobachtung. Die eine Figur iſt zwar verſchwunden, überputzt worden; doch ſind noch die zuſammengehörigen Geſtalten über Joel übrig. Dieſe fallen nun in der That beinahe vollkommen zuſammen und unterſcheiden ſich faſt nur noch durch den leiſen Wechſel in der Kopfbewegung. Es wäre unbillig und vorlaut, dieſen Umſtand auf die allmähliche Ermattung und Abſtumpfung der Phantaſie Michelangelo's zurückführen zu wollen. Wir wiſſen ja nicht einmal, welche Figuren zuerſt, welche zuletzt von ihm

gemalt worden ſind. Auch erſcheint es ebenſo gut möglich, daſs der Künſtler im Verlaufe des Werkes dem Drange ſeiner Natur nachgab und eine gröſsere Tiefe und mannigfaltigeren Reichthum der Empfindung den Geſtalten einhauchte, wie daſs er, der Stellung dieſer Figuren an der Decke ſpäter ſchärfer bewuſst, ſie mit der architektoniſchen Umgebung
Anm. 5. enger verband. Eintönig hat er ſie aber niemals gebildet.*)

Die hier beobachtete Ordnung der Schilderung entſpricht nicht nothwendig dem zeitlichen Fortgang der Arbeit, ſie bietet aber dem Betrachtenden den Vortheil, daſs ſie ungezwungen zu den noch übrigen, rein decorativen Geſtalten überleitet. Dieſe finden ſich in den dreieckigen Flächen über den Gewölbekappen, dann, wie bereits erwähnt, paarweis verbunden als Stütze der Poſtamente und endlich zu unterſt als Träger der Inſchrifttafeln. Auf dem äuſseren Rande der Gewölbekappen, deren Scheitel durch einen Stierkopf geſchmückt iſt, ſitzen je zwei bronzefarbige Männer. Sie halten Fruchtſchnüre in den Händen, welche von den Stierhörnern ausgehen oder ſtützen und ſtemmen ſich gegen den Bogen an, erſcheinen bald ruhend, bald in lebendigſter Bewegung, als hätten ſie Antheil an den Kräften, welche die Gewölbeſpannung tragen. Die zu einem Felde gehörigen Figuren ſind identiſch gezeichnet, ſie wechſeln aber in Stellung und Geberde in jedem einzelnen Felde, ſo daſs dem plaſtiſchen Geſtaltungsſinne der reichſte Raum offen blieb. Michelangelo ſchuf zwölf Gruppen, in welchen die prachtvollſten Lagen verkörpert werden. Sie neigen alle zum Mächtigen und Gewaltigen, während die Kinderpaare unter den Poſtamenten und die in natürlichen Farben gemalten Knabenfiguren unter den Propheten einen ruhigen, faſt heiteren Zug verrathen. Auch hier iſt jede Wiederholung vermieden, in die verſchiedenen Gruppen und Geſtalten ein immer neuer Wechſel gebracht. Die Kinderpaare ſtrecken die Arme in die Höhe, ſtehen wie Karyatiden geradaus, kehren ſich die Leiber zu, treiben Spiel und unſchuldige

*) Handzeichnungen zu den Fresken haben ſich in verhältniſsmäſsig gröſserer Zahl erhalten, viele darunter ſind freilich Copien oder erſt nach den Bildern gemacht. Auſser den Fragmenten eines Skizzenbuches in Oxford und Florenz (Br. 187) verdienen beſondere Erwähnung: die Röthelzeichnung Adam's bei Malcolm (Ph. No. 21), die Skizzen zu den Figuren auf Poſtamenten in Chatsworth (Br. 25), Florenz (Br. 189, 190), Wien (Br. 36), theils mit Röthel, theils mit der Kreide gezeichnet, die Variante der ehernen Schlange in Oxford (Br. 72), die Skizzen zur libyſchen Sibylle in Florenz (Br. 193) zu einer nicht ausgeführten in Oxford (Br. 73), die Zeichnungen zu den Lunettenfiguren in Chatsworth (Br. 47), Oxford (Br. 70 u. 71). Mehrere in England befindliche Zeichnungen ſind bis jetzt nicht publicirt worden.

Neckerei mit einander. Die Knaben ganz unten in den Zwickeln ſind bald nackt, bald bekleidet, ernſt oder fröhlich, ſtill haltend oder unruhig bewegt.

Es mag ſein, daſs mancher Beſucher der Sixtiniſchen Kapelle ermüdet, ehe er, überdieſs in unbequemſter Lage, mit der Betrachtung des ganzen Bilderkreiſes zu Ende kommt. Das ſteht aber im Angeſicht dieſer Bilder feſt, daſs Michelangelo's Phantaſie bis zum letzten Pinſelſtrich ihre friſche Urſprünglichkeit bewahrt hat und Grenzen ihrer ſchöpferiſchen Macht kaum noch nachgewieſen werden können. Als Michelangelo die Deckenbilder in der Sixtina entwarf, hatte er den Höhepunkt ſeiner Kunſt erreicht, in ihnen den innerſten Kern ſeiner Natur, der nicht wieder verhüllt wurde, bloſsgelegt. Der Eindruck, den Goethe empfand, nachdem er die Sixtina beſucht, war der Art, daſs ihm nicht einmal die Natur auf Michelangelo ſchmeckte, da er ſie doch nicht mit ſo groſsen Augen wie dieſer anſehen konnte. Die groſsen Augen — darin liegt Michelangelo's Zauber.

Fig. 59. Gruppe von einem Zwickelfelde der Sixtiniſchen Kapelle.

VI.

Raffael in Rom unter Julius II.

Die gangbare Tradition weckt den Schein, als wäre Michelangelo zu der Zeit, da Raffael zuerſt die Schwelle des Vaticans überſchritt, längſt in Rom eingebürgert geweſen. Rechnet man aber die vielen Monate ab, die Michelangelo in den Steinbrüchen von Carrara zugebracht, und ferner den langen Aufenthalt in Bologna, ſo findet man, daſs beide Meiſter ihre Thätigkeit beinahe gleichzeitig in Rom begannen. Michelangelo ſtand bereits mehrere Jahre in den Dienſten des Papſtes, ebenſo lange kannte er auch die beiden groſsen Aufgaben, welche ihm der Papſt geſtellt hatte. Schwerlich aber war er mit ſeinen Arbeiten in der Sixtina gegen Raffael's früheſtes Werk im Vatican bedeutend im Vorſprung. Damit ſind alle Atelieranekdoten über die Rivalität zwiſchen Michelangelo und Raffael abgefertigt, insbeſondere die Fabel beſeitigt, als ob erſt das Wohlgefallen des Papſtes an den vaticaniſchen Gemälden Raffael's den Entſchluſs, auch die Decke der Sixtina ausmalen zu laſſen, geweckt, oder als ob Michelangelo ſeine Weigerung mit dem Hinweis auf den viel geübteren Raffael begründet hätte. Wie kam Raffael nach Rom? Die Antwort muſs zunächſt bei Vaſari geſucht werden. Der Aretiner ſpricht zu wiederholten Malen von den Anfängen Raffael's in Rom. Wenn er es nur gelegentlich und nebenbei in den Biographien anderer Künſtler thut, dann freilich hören wir ihm miſstrauiſch zu. Als echter Pragmatiker unterordnet er gern die Staffage ſchlechthin dem Effecte der Hauptfiguren und färbt alle Nebenumſtände, wie es für ſeine Zwecke gerade paſſend erſcheint, und nicht wie jene ſich in der Wirklichkeit darſtellen. In der Biographie, wo Raffael ſelbſt den Hauptheld ſpielt, fallen aber dieſe Verſuchungen, von der genauen Wahrheit abzuweichen, fort. Und wenn er hier wie dort, ſo oft er auf den Anlaſs der Berufung Raffael's nach Rom zu ſprechen kommt, in einem weſentlichen Punkte ſich treu bleibt, ſo mindert das nicht ſeine Glaubwürdigkeit.

Als Anlaſs der Berufung Raffael's aber giebt Vaſari Folgendes an:

»Bramante von Urbino, der in den Dienſten Julius' II. ſtand und mit Raffael entfernt verwandt und ſein Landsmann war, ſchrieb ihm, er hätte ſeinetwegen mit dem Papſte verhandelt, der einige Zimmer habe neu herrichten laſſen, in welchen er ſeine Stärke in der Kunſt zeigen könne.« Vaſari's Worte finden von anderer Seite vollkommene Beſtätigung. Es ſteht feſt, daſs ſich um Bramante ein Künſtlerkreis in Rom geſammelt hatte, und daſs Bramante Einfluſs und Anſehen genug beſaſs, um Künſtler zur Wanderung nach Rom zu beſtimmen. Auf Temanza's Zeugniſs im Leben Jacopo Sanſovino's zwar kann man kein Gewicht legen. Er wiederholt nur Vaſari's Erzählung: Sanſovino erhielt auf Bramante's Verwendung eine Wohnung in der Leonina im Palaſt des Cardinals von San Clemente, Domenico della Rovere, wo auch Perugino Quartier hatte, und verkehrte fleiſsig mit Luca Signorelli, Bramantino, Pinturicchio und Ceſare Ceſariano. Unabhängig von Vaſari ſchildert aber ein Schüler Perugino's, Giambattiſta Caporale, die freundſchaftlichen Zuſammenkünfte bei Bramante, an welchen Perugino, Luca Signorelli und Pinturicchio theilnahmen. Für die andere Anm. 1.
dem Bramante von Vaſari in den Mund gelegte Behauptung, der Papſt laſſe (im Vatican) einige Zimmer herrichten, in welchen Raffael ſeine Kunſt zeigen könne, tritt Francesco Albertini als Bürge ein. In deſſen Mirabilien, 1509 gedruckt, heiſst es in dem Kapitel von den päpſtlichen Paläſten: »Da giebt es ferner (im Vaticaniſchen Palaſte) Gemächer und Kammern mit mannigfachen Bildern von vortrefflichen Malern im Wetteifer geſchmückt und in dieſem Jahre wieder hergeſtellt.« Wer waren die vortrefflichen Maler, in deren Kreis Raffael, damals noch ſo unberühmt, daſs Albertini ſeinen Namen nicht kennt, niemals nennt, eintreten ſollte? Vaſari giebt auch darüber Kunde. »Raffael, erzählt er, fand bei ſeiner Ankunft in Rom, daſs ein groſser Theil der Zimmer im Palaſte bereits gemalt war, in anderen noch Maler arbeiteten, und zwar hatte Piero della Francesca in einem Zimmer ein Gemälde vollendet und Luca da Cortona eine Wandſeite ziemlich fertig, Don Pietro (Bartolommeo) della Gatta, Abt von San Clemente, in Arezzo einiges begonnen, und ebenſo hatte Bramantino von Mailand viele Figuren daſelbſt gemalt, überwiegend Portraits, welche für ganz vorzügliche gehalten werden.« Vaſari bezeichnet die Zimmer im Vatican nicht näher, läſst uns alſo im Zweifel, ob er ausſchlieſslich die Gemächer meint, in welchen ſodann Raffael ſeine ſchöpferiſche Thätigkeit entfaltete. Und auch über den Zeitpunkt, wann alle dieſe Maler im Vatican malten, äuſsert er ſich nicht genau. Wahrſcheinlich ſind gar verſchiedene Gemächer gemeint, gewiſs haben nicht alle namhaft gemachten Meiſter gleichzeitig, am wenigſten alle zuſammen bei Raffael's Ankunft in Rom hier gewirkt. Das iſt für den im fünfzehnten Jahrhundert

verſtorbenen Piero della Francesca ſelbſtverſtändlich ganz unmöglich geweſen, und auch in Bezug auf Luca Signorelli ergeben ſich einige Zweifel, da dieſer im Auguſt 1508 noch in Cortona ſich aufhielt, im Januar 1509 bereits wieder in Siena weilte. Zum Glücke giebt es noch einen andern Weg, die unmittelbaren Vorgänger Raffael's in den vaticaniſchen Stanzen zu erfahren.*) Raffael ließ, als ihm das groſse Werk übertragen wurde, aus Pietät einzelne Proben ihrer Leiſtungen beſtehen. Er ſchonte die Deckenbilder oder doch wenigſtens die Eintheilung und den Schmuck der kleinen Felder, welche dieſe an den Decken angeordnet hatten. So lernen wir Raffael's Lehrer Pietro Perugino und den Sieneſer Bazzi, genannt Sodoma, als die Künſtler kennen, welche unmittelbar vor Raffael mit der Ausmalung der Stanzen betraut waren, und denen er ſich zunächſt anſchloſs.

Dieſer ganze Hergang der Sache iſt natürlich und einfach genug. Weit entfernt, daſs Raffael's Eintritt in den römiſchen Kunſtkreis befremden könnte oder einer rechtfertigenden Erklärung bedürfte, möchte vielmehr ſein Wegbleiben aus demſelben räthſelhaft erſcheinen und zu mannigfachem Grübeln auffordern. In Florenz und Perugia hatte er bisher ſeine Hauptkundſchaft gefunden. Das hörte in Folge der Kriegsſtürme, die über Ober- und Mittelitalien zogen und den Beſtand ſo mancher alten Herrſchaft in Frage ſtellten, jetzt auf. Von mehreren Künſtlern erfahren wir in dieſen Jahren, daſs ſie zum Wanderſtabe greifen muſsten und nur mit Mühe lohnende Beſchäftigung fanden. Raffael war nicht verwöhnt. Eine einzige gröſsere Frescoarbeit war ihm bisher übertragen worden, ein einziges umfangreiches Staffeleibild hatte er in der letzten Zeit vollendet. Daſs er Arbeit ſuchte, lehrt ſein Brief an den Oheim Ciarla, im April 1508 geſchrieben. Nun hatte ſich für alle ſtrebenden Künſtler in Rom eine glänzende Ausſicht eröffnet. Groſsartige Bauten waren begonnen, für eine Prachtſtraſse, von den glänzendſten Paläſten eingeſäumt, lagen Pläne vor. Dem Beiſpiele des bauluſtigen Papſtes folgten Cardinäle, römiſche Groſse, reichgewordene Bürger. Der Gräberluxus lockte die Thätigkeit der Bildhauer, welche überdies durch die aufgefundenen und im Garten des Vatican aufgeſtellten antiken Sculpturen ſich unwiderſtehlich nach Rom gezogen fühlten. Vollends den Malern Toscana's und Umbriens war Rom ſeit den Tagen Sixtus' IV. eine freundliche Heimath geworden. Noch glänzendere Zeiten ſtanden bevor. Wenn ſelbſt aus dem fernen Venedig Sebaſtian del Piombo von dem Rufe Roms angezogen herüber-

*) Der Papſt überſiedelte im Nov. 1507 in das obere Stockwerk. Nahm erſt dann die Decoration der Stanzen den Anfang?

wanderte, wie hätte von allen ſtrebſamen ſchaffensdurſtigen Künſtlern Raffael allein ſich ſpröde verhalten und gleichgiltig zurückbleiben ſollen? Stand er auch nicht in ſo nahen Beziehungen zu Bramante, wie Vaſari glauben machen will, ſo war er ihm doch gewiſs durch Perugino, der in Bramante's Hauſe verkehrte, empfohlen. Vielleicht hat ſogar Perugino ſelbſt die Aufmerkſamkeit auf ſeinen jugendlichen Schüler gelenkt. Raffael trat alſo in keinen fremden Kreis ein, als er ſich den im Vatican beſchäftigten Künſtlern anſchloſs.

Ueber den Zeitpunkt, wann dieſes geſchah, ſind wir wenigſtens ungefähr unterrichtet. Raffael befand ſich vor dem 5. September 1508 in Rom. An dieſem Tage ſchrieb er an den Maler und Goldſchmied Francesco Francia in Bologna einen Brief aus Rom, deſſen Hauptſtellen auch aus anderen Gründen mitgetheilt zu werden verdienen:

»Soeben empfange ich durch Bazzotto Euer Bildniſs, wohlerhalten und unbeſchädigt, wofür ich Euch meinen beſten Dank ſage. Es iſt ſehr ſchön und ſo lebendig, daſs ich mich manchmal täuſche und glaube vor Euch in Perſon zu ſtehen und Eure Worte zu vernehmen. Ich bitte um Nachſicht und für den Aufſchub der Sendung meines Portraits um Verzeihung. Ich konnte es wegen meiner wichtigen und unabläſsigen Beſchäftigungen bis jetzt noch nicht eigenhändig malen, wie unſere Verabredung lautete. Zwar hätte ich es von einem meiner Gehilfen (da qualche mio giovane) gemacht und von mir übergangen ſchicken können. Allein das ziemt ſich nicht, oder vielmehr es würde ſich ziemen, um zu zeigen, daſs ich nicht das Eurige zu erreichen vermag. Habt daher, ich bitte Euch, Nachſicht mit mir, denn Ihr werdet auch ſchon manchmal erfahren haben, was es heiſst, ſeiner Freiheit beraubt zu ſein und im Herrendienſte zu leben u. ſ. w.« *)

Wir erfahren aus dieſem Briefe nicht allein das befreundete Verhältniſs, in welchem Raffael zu dem Bologneſer, von Michelangelo bekanntlich über die Achſel angeſehenen Maler ſtand, ſondern gewinnen durch denſelben auch Einblick in das Leben Raffael's in Rom. Er iſt Verpflichtungen eingegangen, welche ſeine ganze Zeit und Kraft in Anſpruch nehmen und ihn verhindern, ſein Portrait eigenhändig zu malen. Dieſe Schilderung ſetzt die Uebernahme einer groſsen, langwierigen Arbeit voraus. Denn wenn es ſich nur um einzelne Staffeleibilder, etwa Madonnendarſtellungen gehandelt hätte, müſste man Raffael einer argen Uebertreibung zeihen. Raffael beſaſs weiter nach Ausſage des Briefes Gehilfen, die an ſeiner

*) Zuerſt von Malvaſia in der Felſina Pittrice 1678 nach einer Abſchrift publicirt.

Seite thätig waren. Gewifs darf man nicht an eine Werkſtätte denken, in welcher Tafelbilder auf Beſtellung oder auf gut Glück verfertigt wurden Aus welchem Grunde hätte dann Raffael bei ſeinem Weggange von Florenz mehrere Gemälde unvollendet zurückgelaſſen und die Hilfe befreundeter aber ſelbſtändiger Künſtler, wie die Ridolfo Ghirlandajo's, angerufen? Gerade ſo, wie Michelangelo im Mai 1508, ſobald er die Fresken in der Sixtina in Angriff nahm, einige «garzoni» aus Florenz herbeiholte, blickte auch Raffael, als ihm die Wandgemälde in den vaticaniſchen Stanzen übertragen wurden, nach dem Beiſtande von Malern aus, welchen er untergeordnete Theile der Arbeit zur Ausführung anvertrauen konnte. Das ſteht alſo durch das Zeugniſs des an Francia gerichteten Briefes feſt, daſs Raffael im Herbſt 1508 bereits vollkommen in Rom eingebürgert und vollauf mit Arbeiten für den Papſt, zunächſt mit der Ausmalung der Stanzen beſchäftigt war. Nicht jeder Strich und jede Linie, das darf man wohl behaupten, war ausſchlieſslich dem einen Werke gewidmet. Schon die natürliche Oeconomie der Kräfte verlangte Wechſel der Arbeit. Es bilden aber die vaticaniſchen Stanzen den Markſtein in Raffael's Entwickelung, in ihnen allein offenbart ſich der Umſchwung, welchen die Ueberſiedelung nach Rom herbeiführte, in ſeiner ganzen Gröſse. Mit ihrer Schilderung muſs daher die hiſtoriſche Erzählung beginnen.

Nächſt der Sixtiniſchen Kapelle bilden die Stanzen im Vatikan das Hauptziel aller Rompilger, welche ſich zum Cultus der Kunſt bekennen. Im zweiten Stockwerke des älteren, von Nicolaus V. erbauten Theiles des vaticaniſchen Palaſtes befinden ſich drei gewölbte Zimmer mäſsigen Umfanges, welche mit dem anſtoſsenden gröſseren Saale zuſammen gegenwärtig den Namen Stanzen tragen, obſchon dieſe Bezeichnung in Wahrheit eigentlich nur den drei kleineren Kammern zukommt. Zu den Wohnräumen des Papſtes gehörig, wenn auch durch ihren reichen Kunſtſchmuck vom gemeinen Werktagsgebrauche ausgeſchloſſen, ſind die Stanzen oder Kammern niemals in dem gleichen Maſse zugänglich geweſen, wie Kirchen und Kapellen. Daſs an ein Kunſtwerk die ganze gebildete Welt gleichſam ein natürliches Anrecht beſitze, und jenes der Oeffentlichkeit nicht vorenthalten werden dürfe, von dieſem Geſetze wuſste die Renaiſſanceperiode nichts. Sie brauchte auch nichts davon zu wiſſen. Denn die Fülle der Kunſtſchätze war ſo unerſchöpflich, daſs mit ihrem Verbrauche nicht gekargt zu werden brauchte, dieſelben auch dem privaten Genuſſe ſich überaus zahlreich darboten. Ueberdies beſtand

aber zwiſchen öffentlichem und privatem Leben keine ſo ſchroffe Trennung wie in ſpäteren Jahrhunderten. Noch eine andere uns geläufige Scheidung wurde damals nicht ſtreng durchgeführt. Was wir als monumentale Kunſt preiſen und als Selbſtzweck auffaſſen, das diente damals oft nur zur Decoration und muſste ſich äuſseren, nach unſeren heutigen Begriffen oft nahezu unwürdigen Bedingungen fügen. Aber gerade dieſe Thatſache erſcheint am beſten geeignet, die ganz einzige Kunſtblüthe der Renaiſſanceperiode in ein helles Licht zu ſtellen. Nicht allein, daſs die Kunſt einen weſentlichen Beſtandtheil der Lebensluft aller Gebildeten ausmachte und in die weiteſten Kreiſe und ſelbſt in tiefere Schichten der Geſellſchaft drang, ſo war ſelbſt für untergeordnete Zwecke das Beſte eben nur gut genug. Auch nachdem Raffael mit ſeinem Ruhme ganz Italien erfüllt hatte, wurde von ſeinen Arbeiten in den Prunkgemächern der Päpſte nur geringes Aufheben gemacht. Selbſt ſeine beiden älteſten Biographen, Paolo Giovio und Giorgio Vaſari, können nicht von dem Vorwurfe freigeſprochen werden, daſs ſie die Bilder nur flüchtig betrachtet und ungenau beſchrieben haben. Lange Zeit wurde die Kenntniſs derſelben vorwiegend durch Kupferſtiche vermittelt, welche nicht immer mit den ausgeführten Gemälden übereinſtimmen. Die groſse Maſſe des vollendet Schönen lieſs das Einzelne zurücktreten, der unmittelbare Kunſtgenuſs drängte die genaue kritiſche Zerlegung und Auseinanderſetzung zur Seite. Wir Nachgeborenen können uns dieſer letzteren Pflicht nicht entziehen, zumal die Verſäumniſſe der Zeitgenoſſen, genau zu beſchreiben und zu berichten, manche Unklarheit hervorgerufen haben.

Als Raffael das Werk im Vatican in Angriff nahm, fanden ſich bereits in allen drei Stanzen Anfänge des Bilderſchmuckes vor. In der Kammer, in welcher Raffael zuerſt auf dem neuen Schauplatze ſeine Kraft erprobte, war ihm Giovanantonio Bazzi, genannt Sodoma, vorangegangen. Die Kammer liegt zwiſchen den beiden anderen und führt, weil ſpäter hier in Gegenwart der Päpſte die Gnadenſachen verhandelt, die bewilligten beſiegelt wurden, den Namen: Stanza della Segnatura.*) Weder über die Gegenſtände noch über die Ausdehnung der Malerei Sodoma's ſind wir genau unterrichtet. Denn nach Vaſari's Erzählung lieſs der Papſt das Meiſte davon wieder abſchlagen, um für Raffael's Schöpfungen Raum zu gewinnen. Nur geringe Reſte der Deckenmalerei blieben beſtehen; im Scheitel des Gewölbes das päpſtliche Wappen im Runde umgeben von Engeln, welche in ähnlicher Weiſe, wie es Melozzo da Forli und Mantegna liebten, in Unterſicht dem Auge ſich zeigen, und

*) Relazione della Corte di Roma 1664.

ſodann leichte Zierbilder in den kleinen Zwiſchenfeldern. In jedem derſelben hat Sodoma auf Goldgrund eine mythologiſche Scene und darüber
Anm. 2. grau in grau ein Bild aus dem altrömiſchen Soldatenleben dargeſtellt. Es hält ſchon ſchwer, den Zuſammenhang dieſer offenbar ganz decorativ gehaltenen Schilderungen untereinander zu errathen; ſicher haben ſie keinen ſolchen mit den Raffaeliſchen Wandgemälden gehabt. Die Frage alſo, ob vielleicht Raffael der allgemeine Inhalt, die Richtung ſeiner Bilder durch die vorgefundenen Anfänge der Deckendecoration vorgezeichnet worden ſei, muſs verneint werden.

Hat aber Raffael ohne alle Zwiſchenſtufen den Bilderkreis gleich in den weſentlichen Dingen ſo entworfen, wie wir ihn ausgeführt ſchauen? Nach Vaſari's Worten möchte man auf das Gegentheil ſchlieſsen. Erſt nachdem Raffael ein Wandgemälde vollendet hatte, befahl der Papſt die Zerſtörung der älteren Malereien. Dieſe Bemerkung knüpft aber Vaſari nicht an die früheſte Arbeit Raffael's in der Stanza della Segnatura, ſondern an ein erſt im zweiten oder dritten römiſchen Jahre begonnenes Werk (die Schule von Athen) und verdächtigt dadurch ſelbſt ſeine Glaubwürdigkeit. Jedenfalls müſſen wir bekennen, daſs ſich kein Entwurf, keine Skizze, keine Zeichnung Raffael's nachweiſen läſst, welche zu der Behauptung berechtigte, daſs Raffael anfangs andere Gegenſtände zu malen geſonnen war und erſt nach längerem Schwanken für den endgiltigen Gedankenkreis ſich entſchieden hatte. Alle Vorarbeiten gehen von der gleichen Grundlage aus wie die ausgeführten Bilder und zeigen nur eine allerdings ſtetige und überaus fruchtbare Entwickelung der Compoſition in formeller Hinſicht. Wenn das Werk dennoch im Laufe der Arbeit an Umfang und ſachlichem Reichthum zunahm, ſo hat Raffael es noch beſſer als Michelangelo in der Sixtina verſtanden, die Spuren des allmählichen Werdens, die Jahresringe des ſtufenweiſen Wachsthums zu verwiſchen und zu verbergen. Der ganze ausgedehnte Bilderſchmuck in der Stanza della Segnatura trägt einen einheitlichen Charakter, erſcheint als die organiſche Schöpfung einer einzigen Phantaſie.

Kaum minder ſtark als dieſer Eindruck iſt aber der andere, daſs einem fünfundzwanzigjährigen Jünglinge allein ein ſo umfaſſendes gedankenreiches Werk ſchwerlich zugeſchrieben werden kann. Denn es galt hier nicht etwa blos bekannte hiſtoriſche Ereigniſſe, volksthümliche Ueberlieferungen zu ordnen und zuſammenzuſtellen. Der Geſtaltenkreis, der in der Stanza della Segnatura verkörpert wurde, gehörte theilweiſe einer ziemlich fern liegenden Welt an, berührte mehr oder weniger nahe ſelbſt gelehrte Intereſſen und ſetzte bei ſeinem Schöpfer auſser dem künſtleriſchen Können und Vermögen auch ein reiches Wiſſen und eine

erfinderiſche Kraft voraus. Für die einzelnen Darſtellungen mochte Raffael immerhin maleriſche Vorbilder anrufen. Im Halbkreiſe um Chriſtus himmliſche Schaaren zu gruppiren hatte er ſelbſt in der Freske von San Severo verſucht. Das Bild Apollo's von den Muſen umgeben muſste ihm aus ſeiner Jugendzeit von Urbino her als Erinnerung leuchten. Dort war es im Bibliothekſaale des Schloſſes, im Auftrage des Herzogs gemalt, zu ſchauen. Mit der Scene, welche Raffael an der einen Wand zu ſchildern hatte: Uebergabe einer Schrift durch den Papſt an einen knienden Höfling erſcheint eine Freske verwandt, welche Melozzo da Forli einige Jahrzehnte früher im Vatican ſelbſt vollendet hatte. Verſammlungen von Männern endlich, in welchen die Tugenden oder die Wiſſenſchaften und Künſte Fleiſch und Blut gewonnen haben, verherrlichende Darſtellungen der Glaubenshelden und der Heroen der antiken Welt waren in der italieniſchen Kunſt längſt eingebürgert. Das erſte groſse Werk, welches Raffael bei ſeinem Lehrer Perugino erblickte, die Fresken für die Wechslerhalle in Perugia, ſchilderten gerade ſolche Zuſammenkünfte.

Mochte aber Raffael auch für einzelne Wandgemälde in der Stanza della Segnatura Anregungen in der älteren Kunſt finden: ohne Vorgang und Beiſpiel blieb die tiefſinnige Gliederung des ganzen Gedankenſtoffes, die Anordnung, welche von der vollſtändigen Beherrſchung der geiſtigen Welt Zeugniſs ablegte. Solche umfaſſende Weisheit vermuthet man nicht leicht in einem ſchlieſslich doch handwerksmäſsig erzogenen Maler. Man ſucht daher nach den gelehrten Männern, welche Raffael hilfreich zur Seite ſtanden, die Gegenſtände der Darſtellung angaben, den gewünſchten Inhalt der Bilder erläuterten. Daſs am Hofe Julius' II. Männer genug vorhanden waren, dieſe Aufgabe zu löſen, unterliegt keinem Zweifel. Man muſs ſogar noch einen weiteren Schritt wagen und nicht blos die Möglichkeit zugeben, ſondern als ſichere Thatſache annehmen, daſs der Compoſition der Bilder in der Stanza della Segnatura Unterredungen mit hervorragenden, poetiſch angelegten und wiſſenſchaftlich hochgebildeten Männern vorangingen. Da aber auch nicht die leiſeſte Spur einer beſtimmten Perſönlichkeit nachgewieſen werden kann, die ganze Unterſuchung auf ein müſsiges Rathen und Meinen hinausläuft, ſo beſcheiden wir uns einfach mit der Nichtkenntniſs jenes Helfers. Vielleicht, daſs einmal ein günſtiger Zufall, eine Anſpielung oder Notiz in einem Briefe ſeinen Namen enthüllt. Zwei Dinge dürfen dabei nicht vergeſſen werden. Wir haben es in den Bildern der Stanza della Segnatura keineswegs mit dem Wiederſchein einer perſönlichen Anſchauung zu thun, welche, wie feinſinnig und geiſtvoll ſie auch ſein mag, doch nur innerhalb der engen Schranken einer einzelnen Individualität gilt. Das Glaubens-

bekenntnifs eines ganzen grofsen Jahrhunderts vielmehr ift in Raffael's Gemälden niedergelegt, die Ideale des Humanismus, diefes herrlichften hiftorifchen Traumes, in ihnen verkörpert. Das kann uns darüber tröften, dafs wir den Namen des Mannes, der Raffael den allgemeinen Inhalt der Darftellungen gleichfam in den Stift und Pinfel dictirt hat, nicht kennen. Auch diefer trat nur als der Dolmetfcher weit herrfchender und tief wurzelnder Gedanken auf und mufste fich mit der Rolle eines blofsen Vermittlers begnügen. Dann aber müffen wir laut bekennen: das Befte und Gröfste leiftete auch in diefem Falle erft der Künftler. Selbft wenn ein Mann der umfaffendften Gelehrfamkeit und des reichften Wiffens zum Rathgeber Raffael's berufen wurde, fo blieb doch alles, was er bot und fagte, roher Stoff, der erft dann Leben empfing, als ihn die Phantafie des Künftlers anhauchte. Zu dem Körper, in welchen Raffael den ihm überwiefenen Gedankenftoff kleidete, fchenkte er und er allein die Seele.

Es ift ja nicht das erfte und einzige Mal, dafs ein folcher fremder, gelehrter Beirath in der italienifchen Kunft wahrgenommen wird. Namhafte Humaniften wurden um ihr Gutachten erfucht, als Ghiberti die Bronzethüre des florentiner Baptifteriums gofs, welche Scenen fie wohl für die künftlerifche Wiedergabe empfehlen würden. In der paduaner Schule war die Mitwirkung der Gelehrten und Dichter bei Bilderbeftellungen durchaus nicht felten. Von Gemälden Perugino's wiffen wir urkundlich, dafs ihm der Gegenftand genau und eingehend von dritter Hand vorgefchrieben wurde. Auch Michelangelo, als er die Deckenbilder in der Sixtina entwarf, war gewifs an äufserliche Beftimmungen in Bezug auf die Wahl der Scenen und Geftalten gebunden. Wem würde es aber einfallen, darin eine Schmälerung des künftlerifchen Verdienftes zu entdecken oder den Löwenantheil an der Schöpfung dem Maler deshalb abzufprechen? Ein Beifpiel aus uns nahe liegenden Kreifen dürfte am beften zur Vergleichung fich eignen.

Als das reiffte Werk Dürer's, als die eigenthümlichfte Schöpfung, die wir feiner Phantafie verdanken, begrüfsen wir die vier Apoftel oder vier Temperamente in der Münchner Pinakothek. Fragen wir nach dem Anlafs und äufseren Urfprung des 1526 vollendeten Doppelbildes, fo werden wir zunächft in Ulrich Hutten's »Vermanungen an die freie und Reichftat deutfcher Nation 1522« verwandte Gedanken ausgefprochen finden, die Dürer's Gemälde verkörpert. Die freien Städte mögen fich mit dem Adel einigen gegen die Mächte, welche die Wahrheit nicht leiden mögen, welche Gottes Wort zum Schweigen bringen und das Evangelium wie Rauch behandeln. Doch ift bei Hutten nur ein ähnlicher allgemeiner Ton anklingend. Viel näher fteht Dürer's Bilde

eine andere 1523 verbreitete Schrift: Bruder Heinrich von Kettenbach's Practica. In dieſer Flugſchrift werden vornehmlich die Reichsſtädte und unter ihnen in erſter Linie Nürnberg verwarnt, ſich nicht durch falſche Propheten bethören zu laſſen, vielmehr auf den Rath der Apoſtel zu hören, auf Paulus, der da mahnt, all Ding zu bewern und behalten was gut iſt, und auf Johannes, welcher auffordert, die Geiſt zu bewern ob ſie aus Gott ſind. Auch Dürer's Bild war eine dem Nürnberger Rath gewidmete Vermahnung. Er ſchildert in ſeinen Hauptfiguren dieſelben Apoſtel, welche Bruder Heinrich von Kettenbach vorführt, er legt dem Johannes die gleichen Worte ſogar in den Mund wie Kettenbach. Wer wollte den Zuſammenhang zwiſchen Schrift und Bild, zwiſchen Dürer und Kettenbach bezweifeln? wer iſt nicht überzeugt, daſs Dürer die ſtofflichen Anregungen zu ſeinem Apoſtelgemälde aus einem literariſchen Producte geholt hat? Trotzdem bleibt die Originalität des Dürer'ſchen Werkes vollkommen aufrecht und iſt der Künſtler, der Künſtler allein ſein Schöpfer. Gerade ſo verhält es ſich mit Raffael's Fresken in der Stanza della Segnatura. Auf Geheiſs des Papſtes gab ein gelehrter Römer die Gegenſtände der Darſtellung in allgemeinen Zügen an. Damit war aber für die künſtleriſche Durchführung noch nicht das Geringſte gethan, ob die Bilder werthvoll oder werthlos ausfallen würden, noch gar nicht entſchieden. Ihr künſtleriſches Daſein, und das iſt das einzig Weſentliche, verdanken ſie ausſchlieſslich Raffael, und ſein perſönliches Verdienſt iſt und bleibt es, daſs ſie nicht blos den Verſtand anſprechen, ſondern vorzugsweiſe das Auge und die Phantaſie des Beſchauers erfüllen und in dieſem einen poetiſchen Wiederhall wecken.

Die Zeitfolge der Ausführung wirft kein neues Licht auf die innere Entwickelung des Gedankenkreiſes, welchen die Fresken in der Stanza della Segnatura ſchildern. Wohl bemerken wir den Fortſchritt Raffael's während der Arbeit in der Wahl der Formen. Die Geſtalten werden immer freier und mächtiger, die Charaktere immer ausdrucksvoller. Auf der andern Seite entdecken wir in den Studien zur Disputa ein unſicheres Taſten, ehe die endgiltige Anordnung der Gruppen gefunden wurde. In den Deckenbildern hallt noch da und dort, beſonders in den Kinderfiguren die florentiner Kunſtweiſe und Fra Bartolommeo's Einfluſs nach. Wir verfolgen das ſtetige Wachsthum ſeiner perſönlichen Kraft, wir lernen aber keine Vorſtufen der Compoſition, welche ſpäter beſeitigt werden, keinen Wechſel des Gedankenkreiſes kennen.

Die Deckenbilder und die Wandgemälde hängen untrennbar zuſammen. Jene ſind gleichſam die Ueberſchriften der letzteren. Sie deuten die Richtung an und beſchreiben den Kreis, in welchem ſich die reichen Gruppen unten bewegen. Sie faſſen kernhaft in einer allegoriſchen Geſtalt zuſammen, was an den Wänden mit breiten hiſtoriſchen Zügen geſchildert wird. Die Inſchriften, welche den allegoriſchen Geſtalten in den vier groſsen Runden der Wölbung von des Künſtlers Hand beigegeben ſind, belehren uns über ihren Sinn vollſtändig. Von der einen Figur wird geſagt, daſs ſie die Kunde göttlicher Dinge bedeute, von der andern, daſs ſie nach der Erkenntniſs der Urſachen trachte, die dritte zeigt ſich vom göttlichen Geiſte angeweht und begeiſtert, die letzte endlich verſichert, daſs ſie jedem ſein Recht ſpende. Wir ſind gewohnt, dieſe vier Figuren mit dem populären Namen der vier Facultäten zu bezeichnen und als die Sinnbilder der Theologie, Philoſophie, Poeſie und Jurisprudenz zu begrüſsen. An die Facultäten dachte nun wohl Raffael nicht, und inſofern erſcheint der gangbare Titel der Bilder nicht ganz zutreffend. Darin aber irren wir nicht, wenn wir in den Deckengemälden die geiſtigen Mächte verkörpert gewahren, welche unſer Glauben und Wiſſen, unſer Empfinden und Wollen lenken, welche das Leben der Menſchheit ordnen und dem ganzen Daſein Reiz und Werth verleihen.

Mit gutem Bedachte wurden alle dieſe Geſtalten ausgewählt; denn ſie paſſen vortrefflich als Schmuck in die Prunkgemächer eines Fürſten der Renaiſſancezeit und kündigen in anſprechender Weiſe die Stellung und die Natur der Bewohner der Räume an. Niemand wird ſtaunen, daſs im Palaſt eines geiſtlichen Fürſten kirchliche Gedanken anklingen. Schilderungen aus ſeinem Reiche ſind dort gewiſs am Platze. Jedermann würde ſich aber wundern, wenn in der Umgebung eines italieniſchen Fürſten des Cinquecento die Helden der alten Welt, welche der Gegenwart als Ideale vorſchwebten, ſich nicht vorfänden, wenn der Wiederſchein des Humanismus, der ſich ja auch als politiſche Macht geltend gemacht hatte, nicht an den Wänden glänzte, gerade ſo, wie er aus den Reden und Schriften der Zeitgenoſſen, aus ihren Sitten und Empfindungen ſtrahlt. Auch Alexander VI. Borgia, als er ein Jahrzehnt vorher ſeine Gemächer im Vatican durch Pinturicchio ausmalen lieſs, hielt es für angemeſſen, mit heiligen Geſtalten und bibliſchen Schilderungen die Räume zu ſchmücken. Auſser Scenen aus dem Leben Chriſti und der Maria werden uns auch legendariſche Vorgänge, welche den rettenden Beiſtand Gottes wiederſpiegeln, vor die Augen gebracht. Die eine Kammer iſt auſserdem den Darſtellungen der ſieben freien Künſte, durch allegoriſche Figuren und zahlreiche die verſchiedenen Künſte ausübende Perſonen

vertreten, gewidmet. Das ſind nicht die gleichen Gegenſtände, wie ſie für die Stanza della Segnatura ausgewählt wurden, aber doch vielfach verwandte Vorſtellungen. Wenn die Aehnlichkeit nicht noch ſchärfer in das Auge fällt, ſo trägt daran die ganze verſchiedene künſtleriſche Behandlung die Schuld. Der ältere Maler faſste ſeine Aufgabe als einfache Decoration auf und begnügte ſich, dem Auge eine angenehme Abwechslung und Unterhaltung zu bieten. Er ging aus dem gewohnten Geleiſe nicht heraus. Das höchſte Maaſs dagegen legte der von der Gröſse und Majeſtät des neuen Schauplatzes ſeines Wirkens mächtig ergriffene Raffael an jede einzelne Geſtalt an. Sie ſollte ſchmuckreich ausſehen, aber durch die Fülle des Ausdrucks und die Schönheit der Formen als ſelbſtändige, für ſich giltige Schöpfung des Künſtlers erſcheinen. Und was er ſich vorgenommen hatte, führte er auch glorreich durch.

Die vier allegoriſchen Figuren*) ſind gleichartig genug componirt, um ſie als Schmuckglieder, die ſich einem gröſseren Ganzen einordnen, erkennen zu laſſen. Sie ſind jede ſitzend dargeſtellt, von Wolken umhüllt, von Genien, welche Tafeln mit Inſchriften tragen, begleitet. Wie immer, ſo hat auch hier das feinſte Raumgefühl dem Künſtler die Hand geführt. Die Bilder füllen den Kreis, welcher ſie umſchreibt, vollkommen aus. Jede Geſtalt zeigt aber auch eine ſcharf ausgeprägte Individualität, im Einklang mit der von ihr verkörperten Idee.

Milder Ernſt, ſanfte Hoheit ſprechen aus den Zügen der Theologie. Ein Kranz von Olivenblättern ſchmückt ihr Haar, ein langwehender Schleier umhüllt das Haupt. Mit der Linken weiſt ſie nach unten, wohl auf die gleichſam zu ihren Füſsen in dem groſsen Wandgemälde verſammelte Gemeinde; die Rechte hält ein Buch, das überdies auf ihrem Schenkel aufruht. Der Oberkörper iſt mit einem ſtumpfrothen Rock bekleidet, über den linken Arm und das rechte Bein wurde ein grüner, in breiten Falten fallender Mantel geſchlagen. Ihr zur Seite ſtehen in ungebundener freier Bewegung zwei geflügelte Knaben, jeder eine Inſchrifttafel wie im fröhlichen Spiele vor ſich tragend. Die Worte auf den Tafeln lauten: DIVINAR. RER. NOTITIA. In den beiden Knaben bereits den Einfluſs Michelangelo's zu vermuthen, der ja auch ſeinen Propheten und Sibyllen Genien zum Geleite gab, thut nicht Noth. Sie dürften viel eher als die höhere Stufe der reizenden Kindergeſtalten aufzufaſſen ſein, welche auf der Predella der Grablegung die chriſtlichen Tugenden einſchlieſsen. Von dem Engel zur Rechten der Theologie beſitzt das Musée Wicar in Lille (Br. 96) eine köſtliche Handzeichnung

*) Stiche von R. Morghen.

in ſchwarzer Kreide; von der Hauptfigur ſelbſt hat ſich keine ſichere Studie oder Skizze erhalten. Man glaubte zwar einen Augenblick lang in einer Federzeichnung in Oxford, von Paſſavant ganz allgemein als „ſitzende weibliche Figur", von anderen als Caſſandra oder Muſe bezeichnet, den Entwurf Raffael's zur Theologie zu beſitzen. Sie zeigt in der Haltung des Körpers (nur ſind die Beine hier gekreuzt) und Kopfes, in dem Aufputz des letzteren eine groſse Aehnlichkeit mit der Deckenfigur in der Stanza della Segnatura. Und nimmt man auf eine Originalcorrectur des rechten Armes Rückſicht, ſo ſcheinen auch beide Arme in ziemlich gleicher Lage wie auf der Freske. Zuerſt gab nämlich der Zeichner dem rechten Arm eine ausgeſtreckte, halberhobene Lage. Nachträglich veränderte er dieſelbe, lieſs den Arm auf dem Schenkel aufruhen und die Hand ein Buch halten. So näherte ſich dieſe ganz flüchtig ſkizzirte Geſtalt der »Theologie.« Nachdem aber auf der Rückſeite des Oxforder Blattes im kleinen Maaſsſtabe eine Himmelfahrt Mariae entdeckt und hier dieſelbe Figur nur mit leichten Veränderungen der Armſtellung als Maria erkannt wurde, muſs die unmittelbare Beziehung der Oxforder Federzeichnung zur vaticaniſchen Freske aufgegeben werden.

Nicht der geringſte Zweifel herrſcht dagegen über das Verhältniſs einer Kreidezeichnung in Windſor (in Paſſavant's Katalog No. 430) zu der allegoriſchen Figur der Poeſie. Das Blatt und das Bild gehören zuſammen, aber doch nur wie Keim und Blüthe zuſammengehören, indem ſie ſich aus einander entwickeln. In der Skizze beſitzt der Kopf noch nicht den individuellen Ausdruck, das Auge noch nicht den Glanz und die Tiefe. Den Oberkörper hat Raffael zuerſt nackt gezeichnet. Das gab ihm wohl die Gelegenheit, einen prächtigen lebensvollen Torſo zu entwerfen, er paſste aber nicht zu dem wuchtigen Mantel, der über die Beine gelegt war. Mit Recht bekleidete er daher in der Freske auch den Oberkörper mit einem leichten bauſchigen Gewande, das nur die Arme bis über den Ellbogen nackt läſst. Auf dem Entwurf erſcheint ferner die Kreuzung der Beine zu ſtark betont, das Obergewand nicht frei genug entworfen, in den Falten das Eckige und Scharfbrüchige nicht ganz vermieden. Wie ungleich mächtiger wirkt das ausgeführte Bild. Ein Lorbeerkranz umſchlieſst, einem Heiligenſchein nicht unähnlich, das Haupt, die Lyra ruht im rechten Arm, ein Buch wird vom linken feſt an den Leib gehalten, gewaltige Flügel heben ſich von den Schultern ab. Sie ſtören nicht. An ſich lag es ſchon nahe, die Inſchrift: NVMINE AFFLATVR, welche die zwei Knaben ihr zur Seite halten, durch ein Symbol anſchaulich zu machen; dann aber drängt offenbar die innere Bewegtheit, die rauſchende Empfindung, welche der Geſtalt ihrer ganzen

Natur nach innewohnt, nach einem äufseren Ausdruck. Die beiden nackten Genien dürfen ihre Glieder frei und ungebunden tummeln und fo die innere Aufregung kundgeben. Der eine fitzt, das rechte Bein auf den Wolken gefpreizt, der andere hat fich auf ein Bein niedergelaffen und hält knieend die Schrifttafel. Die Haltung der »Poefie« ift fchon durch die Nachbarfchaft der anderen Geftalten bedingt. Sie darf fich nicht allzu fchroff von ihnen unterfcheiden, ihre Figur mufs ähnliche Umrifse wie die anderen zeigen. So bieten die Flügel eine gute Hilfe, die Begeifterung und die Erhebung zum höchften Schwunge anzudeuten.

Neben der Theologie und Poefie, namentlich neben der letzteren Geftalt, in welche Raffael eine zauberifche Anmuth und Holdfeligkeit gelegt hat, haben die übrigen zwei allegorifchen Figuren Mühe fich zu behaupten. Im Angefichte der »Philosophie« möchte man beinahe behaupten, Raffael habe fich nicht gleich zurecht gefunden und nicht wie fonft der Kraft feiner Phantafie unbedingt vertraut. Der gelehrte Künftler macht fich, fo fcheint es, in der Anordnung, wie in der Charakteriftik, in hohem Maafse geltend. Der weifse Marmorthron, auf welchem die Philofophie fich niedergelaffen hat, erfcheint reicher gefchmückt und fruchtbarer an Beziehungen, als die Sitze der anderen allegorifchen Geftalten. Das bekannte Bild der Diana von Ephefus tritt den Stuhlwangen vor. Es ift bis auf geringe Einzelheiten herab fo genau einem der zahlreichen antiken Mufter nachgeahmt, dafs kein Zweifel über die Abhängigkeit von den letzteren herrfchen kann. Raffael hat eine Gemme oder Münze (oder eine Statue?) vor Augen gehabt und diefelbe abgezeichnet. Die Mauerkrone über dem Kopftuch, der doppelte Halsfchmuck, die Haltung der Arme, der unter der Metallhülle des Leibes herausquellende Kleidfaum, Alles zeigt die vollkommene Uebereinftimmung mit den alterthümlichen Schilderungen der ephefifchen Artemis und bietet zugleich das erfte fichere Beifpiel der Ausnutzung eines antiken Kunftwerkes in Raffael's Lebensgange, vorläufig freilich nur auf einem untergeordneten Gebiete.

Zur Einführung in das Wefen und die Bedeutung diefer Figur genügt nicht, dafs die beiden von der Hauptgeftalt fich entfernenden Knaben die Infchrift tragen: CAVSARVM COGNITIO, und dafs die »Philofophie« in etwas gezwungener Weife zwei Bücher, Naturalis und Moralis bezeichnet, in den Händen hält. Auch Schmuck und Gewand müffen auf ihren Charakter anfpielen. Ein Karfunkel ftrahlt in röthlichem Lichte auf ihrer Stirn, das Gewand zeigt vier verfchiedenfarbige Streifen, in welchen die vier Elemente anklingen. Der oberfte Streifen blau mit goldenen Sternen verfinnlicht die Luft, die folgenden: roth mit Salamandern (?), grün mit Fifchen und gelbbraun mit Pflanzen bringen das Feuer, das Waffer und

die Erde in Erinnerung. Wie ſehr dieſe ſymboliſche Gelehrſamkeit der Wirkung der reinen, ſchönen Formen ſchade, lehrt der Vergleich mit der Theologie und Poeſie. Der Typus der Frauen weicht nicht weſentlich ab; der impoſante Schlag der römiſchen Weiber erfüllt bereits das Auge des Meiſters; auch die Anordnung der Gewänder, der Gürtel dicht unter dem Buſen, der über die Kniee geworfene Mantel treffen überall zu. Die ſymboliſchen Farben zerreiſsen aber bei der Philoſophie den einfachen Wurf des letzteren und laſſen ſo wirkſame Contraſte, wie ſie z. B. der blaue Mantel und das gelblichweiſse bauſchige Untergewand der Poeſie zeigen, gar nicht zu.

Die letzte allegoriſche Figur ſtellt die Gerechtigkeit dar. Sie iſt in der überlieferten Weiſe mit Schwert und Wagſchale ausgerüſtet und mit einer Krone geſchmückt. Raffael mag vielleicht ſelbſt empfunden haben, daſs das Feſthalten an der Tradition die Lebensfülle und die Reize der Schilderung nicht erhöhe und legte, um eine Art von künſtleriſchem Gleichgewichte herzuſtellen, auf die begleitenden Genien ein gröſseres Gewicht als ſonſt. Er verdoppelte ihre Zahl. Zwei mit Flügeln verſehene Knaben tragen Schrifttafeln, auf welchen zu leſen ſteht: JVS SVVM VNICVIQVE TRIBVIT. Zwei andere unter ihnen auf Wolken reitend oder ſitzend ergänzen die Gruppe. In ihnen begrüſsen wir bereits prächtige Proben jener Götterbuben, welche nur Raffael zu ſchaffen verſtand und ſeitdem mit immer gleicher Liebe und immer gröſserer Kunſt ſchuf.

Als noch die Gemälde beſſer erhalten waren, muſste die Decke in der Stanza della Segnatura einen wunderbar glänzenden Eindruck hervorrufen. Die vier allegoriſchen Geſtalten hoben ſich von dem goldigen Hintergrunde lebendig ab. Dieſer dämpfte die ſonſt allzuſtarken Farben beſonders der Gewänder und wurde ſeinerſeits wieder durch die aufſteigenden Wolken, die beſonders leicht und duftig auf dem Bilde der Poeſie geriethen, von dem Starren und Harten befreit. Jedes Rundbild beſaſs überdies einen reichen Ornamentrahmen, im Geiſte der älteren Schule noch von Sodoma componirt. Derſelbe weckt in gleichem Maaſse einen heiteren und feſtlichen Schein.

Zum vollkommenen Schmucke der Decke gehören aber noch vier Bilder, in den kleinen länglichen Eckfeldern gemalt. Sie liefern Proben, geben Beiſpiele von dem Wirken der Geiſtesmächte, die wir eben bewundert, und erläutern ſo in lebendig faſslicher Art ihr Weſen. Die Schilderung des Sündenfalles, welcher als die Vorausſetzung des Erlöſungswerkes gilt,

führt uns nothwendig in den religiöſen Gedankenkreis; die Krönung Apolls und Beſtrafung des Marſyas iſt eine Huldigung, der echten und wahren Poeſie dargebracht; das Urtheil Salomon's offenbart ein Muſter der Gerechtigkeit. Nur bei der Beſchreibung des vierten Eckbildes ſtocken wir unwillkürlich. Wir erwarten in Uebereinſtimmung mit den bisher beobachteten Vorgängen ein hiſtoriſches Ereigniſs zu ſchauen, welches die Macht der Philoſophie, ihr Weben und Walten eindringlich lehrt. Raffael hat aber eine ſolche Scene nicht geſucht oder nicht gefunden. Er führt uns eine allegoriſche Figur vor Augen, welche eher als Rundbild gepaſst hätte und in der That auch in ähnlicher Weiſe wie die Rundbilder componirt iſt.

Ueber eine auffallend dünn gemalte Himmelskugel beugt ſich ein Weib herab. Staunend betrachtet ſie das Sternenmeer, das auf der Himmelskugel vor ihren Augen ſich ausbreitet. Mit dem einen Arm ſtützt ſie ſich, um beſſer ſehen zu können, auf die Kugel, die andere ſtreckt ſie mit entſprechender Geberde in die Höhe. Dieſer »Aſtronomie« zur Seite ſtehen auf Wolken fuſsend zwei geflügelte Knaben mit Büchern in den Händen. Allzufern würde es nicht liegen, zu muthmaaſsen, daſs Raffael eine in den Rundbildern nicht verwerthete Compoſition hier untergebracht hätte, um ſich aus der Noth zu reiſsen. Jedenfalls fällt die ſogenannte Aſtronomie vollſtändig aus dem Tone heraus, welchen die anderen Eckbilder anſchlagen.*)

Dreimal hat Raffael den Sündenfall, dieſen Lieblingsgegenſtand der neueren Kunſt, verkörpert. Wie die Sünde durch das Naſchen vom Baum der Erkenntniſs in die Welt kam, ſo kam durch die Schilderung des Sündenfalls das profane Element, die Freude am Nackten, in die Kunſt. Die Kirche mochte immerhin gegen die Darſtellung des Nackten, Sinnereizenden eifern. In dieſem Falle muſste ſie es dulden, ja bei der Wichtigkeit der Lehre vom Sündenfall für die Gläubigen ſogar einen ausgezeichneten Platz in dem geheiligten Bilderkreiſe ihm zugeſtehen. Die Figuren Adam's und Eva's werden ſchon im Mittelalter eine fruchtbare Schule, den Formenſinn zu üben, den ſchönen Bau des menſchlichen Leibes zu erkennen. Wer die Statuen unſrer Stammeltern an gothiſchen Domportalen, wo ſie am häufigſten wiederkehren, aufmerkſamen Auges betrachtet, wird bald zu der Ueberzeugung kommen, daſs ſie mit beſonderer Liebe von den wackeren Steinmetzen des Mittelalters gemeiſselt wurden und nicht ſelten einen gröſseren Fortſchritt in der Kunſt bekunden, als die benachbarten Bildwerke. Es verdient bemerkt zu werden, daſs die beiden Denkmale,

*) Federzeichnung für die Hauptfigur in der Albertina. (Paſſ. 205.)

welche den Eintritt in die neue Kunſtlehre bezeichnen, an der Schwelle der Renaiſſance ſtehen, auch die Geſtalten Adam's und Eva's in ſich faſſen. Auf dem Genter Altarwerke prangten dieſelben, und von dem Frescoſchmucke der Brancaccikapelle in Florenz bilden ſie ein wichtiges Glied. In beiden Fällen ſpricht gerade aus ihnen der neue Geiſt am lebendigſten. Und als unſer Albrecht Dürer das von ihm ergründete Maafs leiblicher Schönheit an einem anſchaulichen Beiſpiele erläutern, den Normalmenſchen verkörpern wollte, da ſchuf er in dem berühmten Kupferſtiche v. J. 1504 Adam und Eva. Und ſo kam denn auch Raffael wiederholt auf denſelben Gegenſtand zurück.

Beinahe gleichzeitig mit dem Deckenbilde in der Stanza della Segnatura zeichnete er den Sündenfall noch einmal für Marcanton, deſſen Grabſtichel gerade um dieſe Zeit faſt ausſchlieſslich Raffaeliſche Compoſitionen wiedergab. Eine berühmte Studie für dieſes Blatt, die Federzeichnung Adam's, bewahrt die Oxfordſammlung. Aufserdem befindet ſich noch der Sündenfall, einige Jahre ſpäter gemalt, unter den Kuppelbildern der vaticaniſchen Loggien. Jede der drei Schilderungen beſitzt ihre eigenthümlichen Reize. Im Kupferſtiche erregte der männliche Torſo die gröſste Bewunderung. Das Loggiengemälde feſſelt insbeſondere durch die mannigfaltigen Gegenſätze in der Bewegung des Elternpaares. Aus dem Deckenbilde der Stanza della Segnatura dürfte aber die milde Anmuth des Meiſters am hellſten ſtrahlen. Er hatte es auch diesmal gar ernſt mit der Richtigkeit der Formen und der Wahrheit der Bewegungen genommen. Wie uns ein Studienblatt im Louvre (Br. 267) zeigt, zeichnete er Adam fünfmal, ehe er ihn in die gewünſchte Stellung brachte. Die Beine machten ihm am meiſten zu ſchaffen. Erſt nach vier Verſuchen fand er die rechte Lage. Adam, den beſchatteten Kopf ſeitwärts nach oben gerichtet, ruht links vom Baume auf einem erhöhten Raſenſitze. Mit der Linken ſtemmt er ſich auf denſelben; das eine Bein hängt läſſig herab, das andere, ſtramm geſpannt, berührt den Boden. Eva, die ihm gegenüber ſteht, hat mit dem einen Arm den Zweig über ihm erfaſst und reicht mit der Rechten dem verlangenden Adam die verbotene Frucht. Die Fülle und Rundung des kräftig gebauten Körpers unterſcheidet ſie von den älteren Frauengeſtalten Raffael's, doch ſind noch leiſe Spuren des Modellſtudiums ſichtbar, wodurch die Geſtalt den Reiz naiver Natürlichkeit gewinnt.

Der Poeſie zur Seite hat ein Doppelbild: »Apollo's Krönung und Marſyas' Beſtrafung« Platz gefunden. Auch dieſe Scene hat Raffael noch einmal componirt und durch den Meiſter mit dem Würfel in Kupfer ſtechen laſſen (Bartſch. XV. p. 206). Doch gebührt der Freske

unbedingt der Vorzug. Für die Figur des an den Baum gefeſſelten Marſyas hat Raffael hier das Vorbild antiker Monumente*) noch ſtärker benutzt als in dem Kupferſtiche, im Uebrigen aber den Vorgang ganz ſelbſtändig aufgefaſst. Der jugendliche Gott, im ſcharfen Profil ſichtbar, mit der ausgeſtreckten Rechten die Strafe gebietend, während die andere mit der Lyra geſenkt ruht, iſt dem Marſyas in allen Dingen ſchroff entgegengeſetzt: der weiche jugendliche Körper dem grobſehnigen, die behaglich freie Lage des Sitzens der ſchmerzhaften gezwungenen des Herabhängens, ſo daſs kaum die Zehen die Erde berühren, die üppigen Locken dem kurzen, faſt ſtruppigen Haar. Und auf die ſcharfe Ausprägung der Gegenſätze kam es dem Künſtler offenbar am meiſten an. Die beiden anderen Perſonen auf dem Bilde, der Hirte in Rückenanſicht, welcher über Apollo's Haupte den Lorbeerkranz hält und der zweite Hirte neben Marſyas, der auf Apollo blickt und deſſen Befehl zum Vollzug der Strafe erwartet, ſind von untergeordneter Bedeutung, mag ſich auch der nackte Torſo des erſteren auf dem Bilde breit machen. Vielleicht hat dieſes ſcheinbare Vordrängen des Nebenſächlichen die geringe Wirkung des auch derb ausgeführten Werkes mit verſchuldet. Jedenfalls empfängt das Auge einen ungetrübteren Genuſs von dem letzten Eckbilde: dem »Urtheile Salomonis«.

Sorgfältig hat Raffael dieſes Gemälde vorbereitet. Noch hat ſich in überaus zarter Silberſtiftzeichnung die Skizze der ganzen Compoſition (Oxford) erhalten, und aufserdem bewahrt die Albertina in Wien (Br. 138) die Studie zu einer der beiden Mütter. Dieſes letztere Blatt führt uns in anziehender Weiſe in die geheime Werkſtätte des Meiſters. Wir entdecken nämlich auf demſelben, aufser der Studie zum Urtheil Salomonis, auch noch den Entwurf zu einem Soldaten in dem »bethlehemitiſchen Kindermorde«, einem der vollendetſten Kupferſtiche Marcanton's nach einer Raffaeliſchen Compoſition. Auf der Rückſeite des Blattes aber hatte Raffael die »Aſtronomie« gezeichnet. Wir erfahren daraus, was übrigens ſelbſtverſtändlich iſt, daſs die beiden Eckbilder an der Decke, die Aſtronomie und das Urtheil Salomonis, beinahe gleichzeitig entſtanden. Wir lernen überdies die enge Wechſelbeziehung, die zwiſchen dem Gemälde und dem Kupferſtiche waltet, kennen. Als Raffael an die Compoſition des »Urtheils« ſchritt, muſste er alsbald die Aehnlichkeit des Gegenſtandes mit dem Kindermorde empfinden. Der Scherge, welcher das eine Kind bereits ergriffen hat und ſich bereit hält, dasſelbe zu tödten, kann ebenſo-

*) Dütſchke, Antike Bildwerke in Oberitalien. IV. (Bildwerke in den Uffizien) p. 169 u. 251.

gut den Soldaten des Herodes in dem bethlehemitiſchen Drama bedeuten. So weckte eine Scene in ſeiner reichen Phantaſie die Erinnerung an eine verwandte, ſo leitete ihn gleichſam die Naturnothwendigkeit von einem Bilde zum andern.

Das ausgeführte Gemälde des Urtheils Salomonis weicht in vielen Einzelheiten von dem Oxforder Entwurfe ab, zeigt im Ganzen das Streben, das Leidenſchaftliche des Vorganges zu mäſsigen. König Salomon, ein würdiger Greis mit Vollbart, thront auf der rechten Seite des Bildes, ihm gegenüber ſteht der nackte Scherge, vom Rücken aus geſehen, das gezückte Schwert in der Rechten, mit der anderen Hand das Kind emporhaltend. Da ſtürzt angſterfüllt die Mutter herbei, um die Blutthat abzuwehren. Sie ſtreckt die Arme aus, drängt ſich an den Thron und wendet das Antlitz flehend dem Könige zu, während das andere Weib ſeitwärts vom Throne kniet und vorwurfsvoll mit beiden Händen auf das vor ihr liegende todte Kind weiſt. Kunſtvoll in der Gruppirung, ein Muſter der Geſchloſſenheit, namentlich wenn man die Anordnung im Marſyasbilde damit vergleicht, erſcheint das Gemälde auch in der Behandlung der einzelnen Geſtalten vollendet. Welche Köpfe es wohl verdienen, daſs ſie dem Beſchauer zugekehrt ſind, welche beſſer abgewendet gemalt werden, hat Raffael offenbar mit weiſer Abſicht beſtimmt.

Von der Decke ſteigen wir zu den Wänden der Stanza della Segnatura herab. Dort hatte Raffael vier Hauptmächte des geiſtigen Lebens geſchildert und an hiſtoriſchen Beiſpielen ihr Weſen und Wirken erläutert. An den Wänden führt er uns ihr Reich vor. Die Gemeinde, in welcher ſie herrſchen, wird dargeſtellt, die Helden, welche jenen Mächten zum Triumphe verholfen haben und nun ihre Hauptträger und Stützen geworden ſind, werden gezeichnet. Den bildenden Künſten waren ſolche Zuſammenſtellungen von Perſonen, die alle von einem und demſelben Streben durchdrungen ſind, keineswegs fremd; insbeſondere liebte aber die Poeſie ſolche Helden zu feiern, in langen Reihen aufzuzählen und mit reichem Lobe zu bedenken, in denen ſich der Sieg und Triumph einer ſittlichen Idee offenbart, und ſie gab auch dieſer Gattung von Gedichten den bezeichnenden Namen Triumphe. Die Märtyrer des Glaubens, die Opfer der Liebesleidenſchaft, die Vorbilder der Tapferkeit, die Hauptvertreter der Wiſſenſchaften und Künſte, das ſind bekannte Gegenſtände der ſpät mittelalterlichen Sculptur und Malerei.

Wenn Raffael in den Gedichten Petrarca's blätterte, — ſelbſt Sonetten-

dichter, hat er gewifs den gröfsten Lyriker feines Volkes nicht unbeachtet bei Seite gelaffen — fo traf er im trionfo d'amore und im trionfo della fama auf grofse Geftaltenkreife, welche durch eine gemeinfame Idee, der fie dienen, vereinigt werden. Das eine Mal zählt Petrarca die Dichter auf, welche Liebe gefühlt und Liebe befungen haben: Orpheus und Dante, Pindar, Sappho, Tibull und Properz u. f. w. Der trionfo della fama preift die alten ruhmreichen Römer, die Männer des Schwertes, dann aber auch die Helden des Geiftes, die grofsen Denker, die Weifen des Alterthums. Platon und Ariftoteles führen diefe Schaar an — in ihrem ftattlichen Gefolge begrüfsen wir Pythagoras und Sokrates, Homer und Virgil, Zeno und Diogenes, Heraklit und Demokrit.

Aus feiner eigenen Jugendzeit erinnerte er fich an die Malereien im herzoglichen Palafte zu Urbino. Dort hatte Herzog Federigo da Montefeltro in feinem »ftudio« die Philofophen, die Dichter, die Theologen, deren Werke feine Bibliothek zierten, abbilden laffen. Es waren nur Einzelportraits, jedes Gemälde von dem anderen unabhängig, keines von befonderem Kunftwerthe oder von einer höheren Auffaffung getragen. Um fie aber in feiner Phantafie in einen idealen Zufammenhang zu bringen, brauchte Raffael nur in der Reimchronik feines Vaters die Stelle aufzufchlagen, welche von der Bibliothek in Urbino handelt und die Vertreter der grofsen geiftigen Richtungen geradezu nach Gruppen gliedert:

Primo di quel colegio facro e fancto
Theologi divoti l'opre tucte
Coperte e ornate de mirabil manto.
E le fcripture poscia che conftructe
De Philofophi antichi al mondo furo
Quando hozi fe ne trova ivi en reducte,
Le ftorie tucte, el facro confiftoro
De chiar Poeti e i nobili Legifti.

Wenn Raffael an den Wänden der Stanza della Segnatura die Gemeinden der Gläubigen, der Wiffenden, der poetifch Begeifterten fchildert, die Triumphe der Theologie, Philofophie und Poefie feiert, welche in den Geftalten der Helden chriftlicher Lehre und Offenbarung, in den Weifen des Alterthums, in den Dichtern und Sängern von Hellas, Rom und dem neuen Italien verkörpert werden, fo hat er demnach ftofflich nichts Neues erfunden. Die Verwandtfchaft mit älteren Darftellungen würde noch in viel ftärkerem Maafse an den Tag treten, wäre nicht durch die formelle Behandlung der Gegenftände ein neues bisher ungeahntes Leben in diefelben gekommen. Hier zeigte fich die Schöpferkraft des Künftlers in ihrem höchften Glanze. Alle früheren Schilderungen

haben die einzelnen Perſonen geradezu zweigetheilt. Sie trennen ihre äuſsere Hülle von der Seele. Denn beſeelt werden die Geſtalten erſt dadurch, daſs ſie ſich von einer Idee ergriffen und vollſtändig erfüllt offenbaren. Die alten Bilder zeichnen für ſich mit gröſserem oder geringerem Glücke die portraitartige Erſcheinung der Helden, und wieder für ſich, wenn ſie ſich nicht mit oberflächlichen Emblemen begnügen, das Ideal, welchem die Helden nachſtreben, die geiſtige Macht, welche ſie vertreten. Sie malen z. B. die berühmten Gelehrten des Alterthums in ſitzender Stellung, ſchreibend oder in Nachdenken verſunken, über ihnen aber laſſen ſie die allegoriſchen Geſtalten der Wiſſenſchaften, in deren Dienſt ſie ſtehen, ſchweben. So werden Ptolemäus und die Aſtronomia, Boëthius und die Muſica, Ariſtoteles und die Dialectica rein äuſserlich aneinander gefügt.

Raffael dagegen ſetzt die Helden in unmittelbare Action, er läſst ſie handelnd auftreten, durch Geberde, Haltung und Bewegung das lebendig ausdrücken, was in den älteren Bildern durch die allegoriſchen Figuren dürftig angedeutet wird. Der allegoriſche Apparat fällt fort, die Einheit des Tones, bisher ſchwer vermiſst, gewinnt volle Geltung. Wir errathen nicht erſt mit Hilfe der allegoriſchen Geſtalt, daſs der unter ihr ſitzende Mann den Vater der Geometrie bedeute, ſondern ſehen ihn im Kreiſe der Schüler mit der Erklärung einer geometriſchen Figur beſchäftigt. Mitten unter die Dichter und Sänger verſetzt er Apollo und den Muſenchor; in Anbetung des Altargeheimniſſes verſunken, von der Macht des Glaubens hingeriſſen, nach der göttlichen Wahrheit eifrig verlangend, mit dem Zweifel ringend erſcheinen die Helden des chriſtlichen Geiſtes. Raffael's Helden *ſind* in der That wirklich und vollkommen, was ſie bis dahin blos *vorſtellten*; ſie rufen nicht den räthſellöſenden, das Abſtracte deutenden und erklärenden Verſtand an, ſondern wenden ſich unmittelbar an die Phantaſie.

Seine Weiſe, groſse Gedankenkreiſe in dramatiſcher Form zu verkörpern und fernliegenden abſtracten Vorſtellungen ein unmittelbares Leben einzuhauchen, iſt ſeitdem das Vorbild der Künſtler geworden, aber das unerreichte Muſter geblieben, vielleicht das unerreichbare. Denn ſchwerlich wird jemals wieder die allgemeine Bildung einen Künſtler ſo kräftig unterſtützen, auf ſein Wirken ſo allſeitig vorbereiten, und eine ſo günſtige Atmoſphäre ihm ſchaffen, wie es die Renaiſſancecultur Raffael gegenüber that. Doch dürfen wir nicht glauben, daſs er ſeine Werke ohne Arbeit und Mühe ſchuf. Auch als bereits der Grundgedanke für jedes einzelne Gemälde feſtſtand, zeigte er ſich emſig und unabläſſig bemüht, die künſtleriſche Form und den maleriſchen Ausdruck bis zur

höchſten Vollendung zu entwickeln. Am längſten währte natürlich die Arbeit bei der erſten Freske, welche er in Angriff nahm, bei der ſogenannten Disputa.

Vaſari beſchreibt das Bild der »Disputa« mit folgenden Worten: »Raffael ſtellte einen Himmel dar mit Chriſtus und der Madonna, dem Täufer, den Apoſteln, Evangeliſten und Märtyrern auf Wolken, mit Gott Vater endlich, welcher über alle den heiligen Geiſt ausgieſst, ganz beſonders über eine unendliche Zahl von Heiligen, welche unten die Meſſe ſchreiben und über die Hoſtie auf dem Altare disputiren. Unter dieſen ſind die vier Doctoren der Kirche, von vielen Heiligen umgeben. Da iſt Dominicus, Franciscus, Thomas von Aquino, Buonaventura, Scotus, Nicolaus de Lyra, Dante, Fra Girolamo Savonarola aus Ferrara, und alle anderen chriſtlichen Theologen, und viele Bildniſſe nach dem Leben. In der Luft ſchweben vier Kinder und halten die aufgeſchlagenen Evangelienbücher.«

Den Grundgedanken des Bildes, die Vereinigung der Helden des Glaubens, oder wie man in theologiſchen Kreiſen ſich ausdrückt, die Schilderung der triumphirenden und ſtreitenden Kirche, hat Raffael von allem Anfang an feſtgehalten und mit ihm auch die Gliederung in einen offenen Himmel und einen unteren freien Raum, in welchem ſich um ein ſichtbares Symbol die ganze Gemeinde ſammelt. Nur über die Summe der Perſonen, ihre Anordnung und Gruppirung gewann er erſt allmählich volle Klarheit. Davon legen die vielen Skizzen und Entwürfe Zeugniſs ab, die ſich für die Disputa erhalten haben. Sie ſind zahlreicher als für irgend ein anderes Gemälde Raffael's, ja umfaſſender als für irgend ein Kunſtwerk überhaupt. Und dennoch beſitzen wir ſie gewiſs noch lange nicht vollſtändig. Die linke Seite der Freske erſcheint in den erhaltenen Entwürfen beſſer vertreten als die rechte. Sollte Raffael die eine Hälfte ſchwieriger in der Darſtellung gefunden haben als die andere? Das iſt kaum anzunehmen. Auffallend bleibt es allerdings, daſs auch Nachbildungen der linken Hälfte beſonders häufig vorkommen. Gar bald nämlich werden Raffael's römiſche Skizzen als eine praktiſche Zeichenſchule benützt und von jüngeren Künſtlern mit groſser Sorgfalt und Genauigkeit nachgeahmt. Reproductionen der Handzeichnungen zur Disputa, der einzelnen Geſtalten ſowohl wie namentlich der Gruppen zur Linken, werden, wie es ſcheint, mit Vorliebe verſucht.

Eine ſehr frühe, noch wenig entwickelte Form der Compoſition lernen wir aus zwei Blättern kennen, von welchen das eine Blatt in der

Windſorſammlung (Fig. 60), das andere in Oxford vorhanden iſt. Das erſte führt uns die ganze linke Hälfte des Bildes, wie ſie ſich Raffael urſprünglich denken mochte, ſowohl die obere, wie die untere Geſtaltenreihe vor Augen, das zweite in Oxford beſchränkt ſich auf die Schilderung des Himmels, giebt aber dieſen vollſtändig. Die techniſche Ausführung iſt in beiden Blättern dieſelbe. Sie ſind mit Sepia gezeichnet, zeigen die Schatten breit angelegt, die Lichter mit Weiſs aufgehöht. Dieſe Manier hat Raffael auch ſonſt noch angewendet, ſie ſpricht alſo nicht gegen die Echtheit, wohl aber muſs die Stumpfheit der Formen und die geringe Friſche der Zeichnung auffallen. Das Oxforder Blatt läſst uns in der Mitte den ſegnenden Chriſtus ſehen, ihm zur Seite auf gleicher Linie links die Madonna mit zwei Heiligen, rechts den Täufer, welchem ebenfalls zwei Heilige nachfolgen. Unter dieſer Geſtaltenreihe befindet ſich ähnlich angeordnet eine zweite. Die Stelle, die oben Chriſtus einnimmt, wird durch zwei Figuren, die wohl die beiden Apoſtelfürſten bedeuten, ausgefüllt, rechts und links von ihnen ſind in gröſserem Maaſsſtabe noch je zwei Heilige, alle mit Büchern in den Händen, wahrſcheinlich die Evangeliſten, gezeichnet. Der Entwurf in der Windſorſammlung zeigt die gleiche Gruppirung, nur daſs ſich in der unteren Reihe noch Engel zwiſchen die Evangeliſten und Apoſtelfürſten ſchieben und die erſteren theilweiſe in der Stellung einen leichten Wechſel erfahren haben.

Ein gar weiter Weg trennt dieſe Entwürfe von der ausgeführten Freske. Anfangs, ſo ſcheint es, hatte Raffael die Abſicht, die Seligen in zwei Reihen über einander zu ordnen. Chriſtus erſcheint von den beiden Gruppen rechts und links geſchieden, die Madonna und der Täufer führen die letzteren an. Im Gemälde bildet Chriſtus mit ſeiner Mutter und dem Vorläufer eine beſondere erhöhte Gruppe, an welche ſich etwas tiefer in einem ſchön geſchwungenen Halbkreiſe die Heiligen anſchlieſsen. Daſs in dieſer Aenderung auch die glücklichſte Entwickelung des urſprünglichen Planes verborgen liege, ſagt ſchon das bloſse Auge. Von Einzelgeſtalten hat Raffael eigentlich nur die Maria und Johannes den Täufer in das ausgeführte Bild herübergenommen. Die anderen Figuren wurden entweder ganz fallen gelaſſen oder einer durchgreifenden Umarbeitung unterworfen. Am meiſten erinnern noch die vorderen Evangeliſten in der unteren Reihe an die beiden Apoſtel, welche in der Freske an der Spitze des Halbkreiſes ſtehen. Für die anfängliche Geſtaltung der Gruppen auf Erden ſind wir ausſchlieſslich an das Windſorblatt (Fig. 60) gewieſen.

Unverſtändlich und unerklärlich bleibt die Architektur in der Ecke, ein Säulenbau mit Gebälk, auf welchem zwei Engel ſtehen, welche an Stricken das päpſtliche Wappen feſthalten. Weder von dieſer Tempel-

Fig. 60. Studie zur Disputa. Sepiazeichnung.
Windſor.

couliſſe, noch von der Frauengeſtalt, die vor dem Baue mit wehendem Gewande auf Wolken ſchwebt und mit der Hand nach oben weiſt, hat ſich in den ſpäteren Entwürfen oder im ausgeführten Bilde auch nur die leiſeſte Spur erhalten. Dagegen offenbaren die auf einer Art von Plattform geordneten Figuren ſchon mannigfache Keime der ſpäteren Gruppirung. Links im Vordergrunde ſitzt, das Haupt aufwärts dem Himmel zugewendet, ein Mönch. In ihm zeichnete Raffael den begeiſterten Seher, wie in der ſitzenden Figur mehr in der Mitte, welche ein Buch in den Händen hält, den gelehrten in den heiligen Schriften forſchenden Theologen. Dieſe letztere Geſtalt kehrt (als heiliger Hieronymus) in der Freske wieder, ebenſo der knieende andächtig lauſchende Jüngling und der andere, welcher vorgebeugten Leibes in das Buch zu blicken trachtet, links zur Seite des Heiligen. Die Perſonen des Hintergrundes nehmen noch keinen beſtimmten Antheil an der Handlung, ſind gleichſam nur als Zuſchauer gedacht und wurden bei den ſpäteren Entwickelungsſtufen der Compoſition beſeitigt. Doch gingen ſie nicht ganz verloren. Als Raffael die Schule von Athen entwarf, erinnerte er ſich der Gruppe ſtehender Männer links im Hintergrunde der Windſorzeichnung und ordnete das Gefolge in der Nähe des Philoſophenfürſten in ähnlicher Weiſe an. Das Studium der erſten Entwürfe zu den groſsen Fresken lehrt uns nicht allein die ſtrenge Geſetzmäſsigkeit in der Entwickelung der Compoſition kennen, ſo daſs wir im Stande ſind, für jede folgende Aenderung den ausreichenden Grund anzugeben, es enthüllt uns auch den wunderbaren Reichthum der Raffaeliſchen Phantaſie. Ueber welche Fülle von Geſtalten muſste er verfügen, daſs er niemals zu ſorgen brauchte, es könnte über dem Aendern und Beſſern, dem Weglaſſen und Zufügen der Strom der Erfindung verſiegen. In einzelnen Augenblicken muſste ihn der ſtürmiſche Schöpfungsdrang geradezu übermannen. Da tauchten immer neue Geſtalten in ſeiner Phantaſie auf, die ſich nicht unmittelbar auf beſtimmte Bilder beziehen, gleichſam als der Wiederhall der Stimmung, in welche ihn Bilderreihen verſetzten, erſcheinen. Das britiſche Muſeum bewahrt z. B. ein Blatt (Br. 90), das in die erſten römiſchen Jahre fallen muſs, von oben bis unten mit nackten Geſtalten angefüllt, bei aller Haſt der Zeichnung voll Charakter, die nicht als Studien zur Disputa oder zur Schule von Athen gelten können, aber doch offenbar verwandten Gedankenkreiſen angehören.*)

Wir ſind nicht mehr im Stande, die Entwickelung der Compoſition

*) Die Federzeichnung mit breiten Strichen ſchraffirt, trägt merkwürdiger Weiſe ganz das Gepräge der Skizzen Michelangelos' in ſeiner Jugendperiode und müſste ſtiliſtiſch eigentlich dieſem zugeſchrieben werden.

der Disputa Schritt für Schritt zu verfolgen, aber dennoch fähig, auf eine Mittelſtufe den Finger feſt zu legen. Die Grundlage des Bildes ſteht bereits feſt. Im Himmel ſind die Heiligengeſtalten im weitem Halbkreiſe geordnet, auf Erden die Schaaren der Gläubigen um den Altar geſammelt und zwar in denſelben Hauptgruppen, welche wir in der Freske wahrnehmen, wenn auch die endgiltig feſtgeſtellte Gliederung innerhalb der einzelnen Gruppen und die Uebergänge von einer Gruppe zur anderen noch nicht gefunden wurden. Dieſen Zuſtand der Compoſition verſinnlicht am beſten eine Sepiazeichnung im Beſitze des Duc d'Aumale in Chantilly (Br. 111). Sie giebt beide Gruppen neben dem Altar, doch ohne den letzteren wieder. Die vier ſitzenden Hauptfiguren ſind im Halbkreiſe gezeichnet, ſo daſs die beiden vorderen nahezu in Rückanſicht erſcheinen. Eifrig blicken andere Perſonen, knieend oder tief vorgebeugt, in die aufgeſchlagenen Bücher der erſteren, während tief im Hintergrunde andere Männer theils in Büchern leſen oder über das Geleſene ſich unterreden, theils in Nachdenken verſunken ſind. Die beiden Seiten decken ſich faſt vollſtändig und offenbaren dadurch eine gewiſſe Einförmigkeit. Wie Raffael dieſer abhalf und mannigfaltigeres Leben in die Gruppen brachte, zeigt ſodann eine Federzeichnung im Louvre (Br. 279), welche die linke untere Hälfte des Bildes darſtellt. Dem Altare zunächſt ſitzen zwei Männer in geiſtlicher Tracht, beide mit Büchern in den Händen; der eine blickt in das aufgeſchlagene Buch hinein, der andere hat den mit der päpſtlichen Tiara bedeckten Kopf nach oben gewendet. Hinter dem mit Greifen geſchmückten Stuhle des Papſtes ſtehen drei Geiſtliche; ihm zur Seite knieen dicht aneinander gereiht drei jugendliche Geſtalten, in welchen ſich die Hingabe an die religiöſe Empfindung, die begeiſterte Andacht am ſtärkſten verkörpert. Eine im Ausdruck noch wenig beſtimmte Gruppe von drei Männern im Hintergrunde und eine andere, ebenfalls drei Männer, die ſich eifrig unterreden, vorn in der Ecke ſchlieſsen die Geſtaltenreihe ab.

Dem Louvreblatt am nächſten ſteht die berühmte Federzeichnung im Städel'ſchen Muſeum in Frankfurt, ein Studium nach dem Nackten, welches an drei Stellen von dem früheren Entwurfe abweicht. (Fig. 61.) Zwiſchen dem Altar und dem leſenden Geiſtlichen wurden im Louvreblatte drei Mönchsköpfe ſichtbar; dieſe erſcheinen hier in eine lebendige, ſpäterhin übrigens wieder modificirte Gruppe verwandelt. Ein Jüngling erſteigt die Plattform, auf welcher die Hauptperſonen des Vorganges ſich befinden und weiſt dieſelben einer zweiten hinter ihm ſtehenden Figur. Die Eckgruppe erſcheint um eine Perſon vermehrt, in eine lebendige Action verſetzt und ſelbſtändiger erfaſst. Das Letztere wurde zumeiſt dadurch

erreicht, daſs der Künſtler die anſtoſsende Gruppe noch ſtärker in den Hintergrund rückte. Im Ganzen leitete ihn bei der Zeichnung des frankfurter Blattes das Streben, die Hauptgruppen kräftiger zu betonen, die einzelnen Geſtalten im Ausdruck und in charakteriſtiſcher Bewegung zu vertiefen. Darüber trat der Fluſs der Linien, der formelle Zuſammenhang der ganzen groſsen Compoſition etwas zurück. Beide zu vereinigen, bildete die Aufgabe der nächſtfolgenden Entwürfe. Dieſe weitere Stufe führt uns, und zwar ebenfalls für die linke Hälfte, auſser einer Skizze im Beſitze eines engliſchen Kunſtfreundes, Henry Vaughan, eine mit Weiſs überhöhte Sepiazeichnung in der Albertina (Br. 173) vor, welche ſchon in älteren Zeiten wiederholt wurde.

Die gröſste Neuerung und einen entſcheidenden Schritt zur Vollendung der Compoſition wagte Raffael, indem er zwiſchen die knieenden Figuren und den leſenden Papſt eine mächtige Geſtalt einſchob, welche ganz abgeſehen von ihrer inhaltlichen Bedeutung den bis dahin todten Raum — die Lehnen des Marmorſtuhles waren übermäſsig ſichtbar geblieben — in lebendigſter Weiſe ausfüllt und ungezwungen von einer Gruppe zur anderen überleitet. Die drei knieenden Jünglinge, einer hinter dem anderen, ſind von einer gewiſſen Einförmigkeit nicht frei zu ſprechen. Auf dem Wiener Blatte erſcheint der eine ganz in den Hintergrund gedrängt, der andere wird vorſchreitend gedacht und beugt ſich über den knieenden, um den Vorgang am Altare beſſer ſehen zu können. Die Grundſtimmung wurde feſtgehalten, in die Bewegung aber Mannigfaltigkeit gebracht. Die Hauptfigur in der Eckgruppe zeigte bisher Rückenanſicht; ſie wurde nun herumgedreht und dadurch zu einer der hervorragendſten Perſonen des Bildes erhoben. Endlich ſtellte Raffael noch unmittelbar neben dem Altar, wo urſprünglich wenigſagende Mönchsköpfe herauslugten, eine markige Greiſengeſtalt hin, welche energiſch in die Action eingreift und zu den Markſteinen der ganzen Compoſition gezählt werden muſs.

Kein Zweifel, daſs die andere, rechte Hälfte des Bildes eine ähnliche Entwickelungsgeſchichte beſitzt und auch hier zu den Kirchenvätern und ihrem geiſtlichen Gefolge allmählich Geſtalten hizutraten, durch welche die Stimmungen und Empfindungen der Gemeinde einen verſtärkten Ausdruck empfingen und in die Gruppen Leben und Bewegung kam. Zu dieſen ſpäteren Ergänzungen müſſen die mächtige Greiſenfigur dicht am Altar, welche mit emporgehobenen Armen nach oben weiſt, der Papſt auf der unterſten Stufe, welchem eine himmliſche Viſion zu Theil wird, und endlich der bekränzte Alte neben der Schranke gezählt werden. Dieſes zu behaupten, giebt die ſtrenge Geſetzmäſsigkeit der Anordnung das Recht. Zwiſchen den beiden Hälften des Bildes herrſcht eine ſo

Fig. 61. Nacktes Studium zur Disputa. Federzeichnung. Städel'sches Institut in Frankfurt.

vollkommene Uebereinſtimmung und ſo innige Beziehung, daſs gewiſs jede Anordnung auf der einen Seite einen entſprechenden Wechſel auf der anderen hervorrief. Ueberdies ſind alle Neuerungen, alle Striche und Zuthaten aus der Geſammtidee, welche in Raffael's Phantaſie immer reifer und reiner emporſtieg, hervorgegangen und trafen daher alle Theile des Gemäldes gleichmäſsig. Die Zahl der Hauptfiguren zu vermehren, kräftige Einſchnitte in die Gliederung der Compoſition zu machen, die Gruppen feſt und deutlich abzuſchlieſsen, das pſychologiſche Element zu vertiefen, das tritt uns als das Ziel entgegen, welchem Raffael in ſeinen Entwürfen nachſtrebte und dem er mit jeder neuen Skizze immer näher trat, bis er es in ſeinem ausgeführten Gemälde vollſtändig erreichte.

Anm. 3. Ueber der Sorge, die Geſammtcompoſition zu entwickeln, vergaſs aber Raffael nicht die Durchbildung der Einzelgeſtalten. Nahe an zwanzig Blätter haben ſich mit Detailſtudien für die Disputa erhalten: Köpfe, Hände, ganze Geſtalten, Entwürfe zu Gewändern, die faſt alle mühelos auf der Freske nachgewieſen werden können. Und als er dieſe Skizzen zeichnete, da erfüllte ihn nicht allein gottähnliche Schöpferkraft, da durchzitterte ihn auch die göttliche Empfindung beſeligender Liebe. Fünf Liebesſonette kennen wir von Raffael; ſie ſtammen alle aus der erſten römiſchen Zeit, ſie ſind ſämmtlich auf Studienblätter zur Disputa geſchrieben.

Die Geſchichte der Entſtehung der Disputa löſt alle Schwierigkeiten, welche ſich etwa bei einem erſten, unvermittelten Anblick der Freske dem Verſtändniſs entgegenſtellen. So darf denn alsbald zur Beſchreibung des ausgeführten Bildes geſchritten werden.*)

Im goldenen Glanze ſtrahlt der Himmel, welcher den begeiſterten Blicken der gläubigen Gemeinde offenſteht. Engelsreigen ſteigen auf und nieder und erfüllen mit ihrem Jubel den ganzen gewaltigen Himmelskreis. Sechs gröſsere Engel mit flatternden Gewändern, in Anbetung begriffen, bilden das beſondere Gefolge Gott Vaters, deſſen Halbgeſtalt über dem blauen Firmamentbogen ſchwebt. Er hält in der einen Hand die Weltkugel und hat die andere zum Segen erhoben. Unter ihm, von einem goldenen Scheine umfloſſen, thront Chriſtus, von Maria und dem Täufer umgeben. Chriſtus hat um den einen Arm und die Beine einen weiſsen Mantel gewunden; der Oberkörper iſt nackt. Er breitet die Hände aus, an denen Wundmale ſichtbar ſind, die Erinnerungszeichen des Kreuztodes,

*) Stich von J. Keller.

durch welchen die Menſchheit erlöſt wurde. Auf den Erlöſer weiſt der Täufer mit der Rechten hin, während auf der anderen Seite die Madonna in demüthiger Verehrung, die Hände über der Bruſt gefaltet, beharrt. Unter dieſen drei auf erhöhten Wolkenſchichten thronenden Geſtalten bemerkt man das Symbol des heiligen Geiſtes, die Taube, und zu ihren Seiten vier Engel, welche die geöffneten vier Evangelienbücher tragen. Auf einer tieferen Wolkenſchichte, aus welcher Engelsköpfe hervortauchen, entfaltet ſich im weiten Halbkreiſe die Gemeinde der Heiligen, die triumphirende Kirche. Die Gliederung dieſer Geſtaltenreihe, die Raffael's wahrſtes Eigenthum bildet, während er für die früher geſchilderten Perſonen auf ältere Typen zurückgehen konnte, zeichnet ſich eben ſo ſehr durch Klarheit wie Geſetzmäſsigkeit aus. Er läſst die Vertreter des alten Teſtaments mit den Helden des neuen Bundes wechſeln und gliedert die erſteren nach den Weltaltern, die letzteren gewiſſermaſsen nach den heiligen Ständen: Apoſtel, Verfaſſer der heiligen Schriften, zugleich Verwandte Chriſti, und Märtyrer. Dabei beobachtet er die Ordnung, daſs ſtets die in gleicher Reihe einander gegenüberſitzenden Perſonen zu einander gehören oder auf einander folgen. Mit Beobachtung dieſer Regeln gewinnt man, indem man die Zählung ſtets von dem äuſseren Rande des Halbkreiſes beginnt, folgende Namen: Petrus und Paulus, Adam und Abraham, Johannes der Evangeliſt und Jacobus der ältere, David und Moſes, Laurentius und Stephanus, die beiden Schutzheiligen Roms, die bereits in der benachbarten vaticaniſchen Kapelle Nicolaus' V. ihre künſtleriſche Verklärung gefunden hatten, und endlich, halbverhüllt durch den Wolkenthron Chriſti, Jeremias und Judas Maccabäus.

Die Embleme, welche die Mehrzahl dieſer Männer in den Händen tragen, laſſen über ihre Bedeutung keinen Zweifel aufkommen. Daſs der kahlköpfige Greis mit den Schlüſſeln in den Händen als Petrus, die kräftigere Geſtalt ihm gegenüber mit Schwert und Buch als Paulus vom Künſtler gedacht wurde, ſteht ebenſo feſt, wie daſs das Opfermeſſer auf Abraham, die Geſetzestafeln auf Moſes, die Harfe auf David, die Palme auf einen Märtyrer, die Diakonentracht auf Stephanus und Laurentius, das Flammenornament am Gewande insbeſondere auf den letzteren hinweiſen. Höchſtens können die beiden halbverhüllten Geſtalten, von welchen die eine in goldener Rüſtung glänzt, die andere ein Tuch um den Kopf gewunden hat, einiges Nachdenken veranlaſſen. Die von Raffael feſtgehaltene Regel, nach welcher dieſe beiden Perſönlichkeiten dem letzten vorchriſtlichen Weltalter angehören müſſen, ſchränkt die Auswahl ein. Perugino hat im Cambio in Perugia unter andern Helden des alten Teſtamentes, neben Moſes, David, Salomon, im Hintergrunde auch Jeremias

gezeichnet und dieſem eine ähnliche Kopfbedeckung gegeben, wie ſie die Geſtalt in der Disputa links vom Himmelsthrone zeigt. Erkennen wir in dieſer letzteren alſo den Propheten Jeremias, ſo muſs folgerichtig in dem gewappneten Manne gegenüber der letzte groſse Held des Judenthums, Judas Maccabäus, begrüſst werden.

Stiller Ernſt und feierliche Ruhe iſt die Grundſtimmung, welche in dem ganzen weiten Kreiſe der Heiligen waltet. Sie wird nur ſoweit unterbrochen, als das künſtleriſche Gebot, für einen Wechſel der Bewegungen und eine Mannigfaltigkeit des Ausdruckes zu ſorgen, ſeine Erfüllung verlangt. Immerhin bleibt aber leidenſchaftsloſes Beharren der weſentliche Zug in allen Perſonen. Die Apoſtelfürſten ſind in ein ſcharfes Profil geſtellt und lenken den Blick kaum merklich nach oben. Von Paulus beſitzt die Oxfordſammlung (Br. 29) eine Skizze in Kohle und ſchwarzer Kreide mit aufgehöhten Lichtern, welche weit deutlicher als die farbige Freske den Zuſtand des ruhigen Zuwartens ausſpricht. Dort nämlich faſst der Apoſtel nicht wie auf dem Gemälde das Schwert mit der Linken, ſondern hat mit der Hand in den ſtattlichen Bart gegriffen. Auch in der prächtigen nackten Geſtalt Adam's neben Petrus erſcheint das befriedigte ruhige Daſein ausgeprägt. Er hat die Beine übereinander geſchlagen und die Hände, um die Bequemlichkeit zu erhöhen, um das Knie gelegt. Neben ihm ſehen wir den jugendlichen Evangeliſten ganz vertieft in die vor ihm aufgeſchlagene Schrift, der gar nicht merkt, daſs ſich ihm der königliche Sänger mit herzlicher Theilnahme zuwendet. Erſt Laurentius zeigt eine erhöhte Stimmung und eine lebhaftere Bewegung. Er weiſt mit ausgeſtrecktem Arm auf die unten verſammelte Gemeinde, auf welche er auch herabblickt, während ſein Partner auf der anderen Hälfte des Halbkreiſes, der heilige Stephanus, den Kopf in ſcharfer Wendung den höheren Himmelsſphären zukehrt. Die anderen Geſtalten auf der rechten Seite gehen dann wieder in das ruhige Geleiſe zurück. Moſes, die Geſetzestafel mit beiden Händen vor ſich haltend, blickt gerade aus, der heilige Jacobus, die Arme auf ein aufrechtſtehendes Buch geſtützt, hat nachdenklich das Antlitz geneigt; Abraham, ähnlich wie ihm gegenüber Adam, wendet den Kopf langſam und ruhig dem Apoſtel zu. Mit dieſer durchgehenden Gemeſſenheit des Ausdruckes und der Bewegung ſtimmt vortrefflich das Colorit. Es vermeidet alle ſcharfen Contraſte und läſst einen milden Ton gleichmäſsig walten. Will man das volle Verſtändniſs dieſes himmliſchen Paradieſes gewinnen, ſo vergleiche man es mit verwandten älteren Darſtellungen, insbeſondere mit dem Halbkreiſe von Heiligen, welchen Raffael in San Severo gemalt hatte. Kein halbes Jahrzehnt war ſeitdem vergangen, und doch ſcheint

GÜNTHER GRÖS RÜCKER WIEN.

Fig. 62. Die Disputa. Frescogemälde in den Stanzen des Vaticans. Rom.

es, als ob eine ganz neue Welt vor den Augen des Beſchauers ſich aufthäte.

Ein wirkſames Gegenbild zu der feierlichen Sonntagsruhe im Kreiſe der Heiligen bietet das reich bewegte Leben der gläubigen Gemeinde in der unteren Hälfte der Freske. Sturm und Drang haben die ſtreitende Kirche an den Altar geführt, welcher nicht allein die Hauptgliederung des Werkes fortſetzt und die verſammelte Menſchenmaſſe ebenſo ſcharf in zwei groſse Gruppen ſcheidet, wie oben der Halbkreis der Heiligen durch die göttlichen Perſonen in zwei Hälften getheilt wird, ſondern auch in anſchaulicher Weiſe die kirchliche Natur der Verſammlung andeutet. Auf dem Altar prangt eine Monſtranz mit der Hoſtie, ſeine Vorderſeite iſt mit einem blauen Tuche bedeckt, in welches Raffael die ſchönſte goldene Arabeske eingezeichnet hat. Links vom Altar ſitzen der Papſt Gregorius und der heilige Hieronymus, mit dem Löwen und dem Cardinalshute zu Füſsen, rechts vom Altare thronen in biſchöflichem Ornate die heiligen Ambroſius und Auguſtinus. Die vier groſsen Kirchenväter, die Stützen des Glaubens und die Führer der Gemeinde ſind als ſolche durch ihre Stellung in der unmittelbaren Nähe des Altares charakteriſirt. Es galt aber noch mehr; es muſste auch ihr Antheil an dem Vorgange geſchildert werden. Und da trat der Künſtler in ſein volles Recht. Raffael ſchuf in dieſen vier Geſtalten eben ſo viele pſychologiſche Typen, in welchen ſich die verſchiedenen Grade und Stufen der religiöſen Erkenntniſs kundgeben.

Während Hieronymus, der Bibelüberſetzer, mit tiefſtem Ernſt in dem vor ihm aufgeſchlagenen Buche lieſt und ganz vertieft in die Forſchung erſcheint, hält Papſt Gregor die Schrift nur noch mechaniſch in den Händen und wendet das Antlitz, die Offenbarung ahnend, nach oben. Von der Offenbarung mächtig ergriffen, die Hände voll Staunen und Bewunderung emporhebend, zeichnet Raffael auf der anderen Seite des Altares den heiligen Ambroſius; zur Ruhe wieder zurückgekehrt, theilt Auguſtinus bereits die ihm gewordene Anſchauung der göttlichen Dinge dem jugendlichen Schreiber mit, welcher zu ſeinen Füſsen kniet. Zwei namenloſe Geſtalten, die eine im geiſtlichen (grünen, mit Gold geſtickten) Ornate, die andere den gewaltigen Leib in einen weiten blauen Mantel gehüllt, ſtehen dicht am Altare neben Hieronymus und Ambroſius. Sie verſtärken den Eindruck und faſſen in kräftiger Geberde die Stimmung und Empfindung der Kirche näher zuſammen. Mit beiden Händen weiſt der Prieſter auf das geheimniſsvolle Altarſacrament hin, als wollte er den heiligen Hieronymus zu weiterem Forſchen auffordern, ihm den Gegenſtand der richtigſten Erkenntniſs bezeichnen. Der langbärtige Laie deutet

mit emporgehobener Rechten gegen den Himmel und giebt dem Blicke des heiligen Ambroſius die Richtung. Die nothwendige Ergänzung dieſer beiden Figuren bilden die zwei, gleichfalls erſt nachträglich componirten, hochragenden Geſtalten auf den unteren Stufen des Altarraumes: auf der linken Seite vom Rücken geſehen, ein Mann von mächtigen Gliedern, der den Mantel ſo auf der einen Achſel befeſtigt trägt, daſs der rechte Arm unbedeckt bleibt und frei herauskommt, ihm gegenüber ein Papſt in reichem goldgeſtickten Ornate. Dieſer wiederholt die Geberde des Ambroſius; er iſt gleichfalls der Offenbarung theilhaftig geworden und von Begeiſterung erfüllt; ſein Gegenbild dagegen zeigt mit der Hand auf das Buch, das Papſt Gregor auf ſeine Kniee aufſtützt und gehört offenbar dem Kreiſe der Forſcher an. So prägt ſich in allen vier Männern, in jenen dicht am Altare und den anderen auf den vorderſten Altarſtufen die Empfindung aus, welche die Kirchenväter auf ihrer Seite bewegt; in ihrer äuſsern Erſcheinung aber kreuzen ſie ſich. Dem Geiſtlichen des Hintergrundes und Laien im Vordergrunde links entſprechen rechts der Laie im Hintergrunde und der Geiſtliche im Vordergrunde. Dadurch wird jener vollendete Rhythmus in der Anordnung und Gruppirung erzielt, welcher ſchon längſt an den Stanzenbildern bewundert und geprieſen wurde.

Die Bewegung, in der unmittelbaren Nähe des Altares angeregt, pflanzt ſich aber noch weiter bis an den Rand des Bildes fort. Zwei Gruppen ſchlieſsen hier die Scene; beide hängen ſo eng und feſt mit den Hauptgruppen zuſammen, erſcheinen als eine ſo nothwendige Ergänzung derſelben, daſs man kaum begreifen kann, wie ſie in den früheſten Entwürfen übergangen werden konnten. Sie ſind in der That erſt ſpäter eingeordnet, aber nicht äuſserlich angefügt, vielmehr von Raffael, als noch die ſchöpferiſche Kraft voll ſtrömte, gezeichnet worden. Auf eine durchbrochene Schranke hat ein älterer Mann, mit überaus ſcharf geſchnittenem Kopfe, ein offenes Buch geſtellt und deutet mit der Hand auf einen daſelbſt niedergeſchriebenen Satz hin. Neugierig blicken und lauſchen die nächſten Genoſſen. Der eine beugt ſich ſtark vor, der andere ſtreckt den Hals, um den Inhalt zu erſpähen. Vor ihnen aber ſteht ein glaubenseifriger, ſchöner Jüngling, das Haupt von goldenen Locken umrahmt, über die Schulter leicht den Mantel geworfen, das milde, klare Antlitz den noch in der Erkenntniſs Unſicheren und Ungeübten zugewendet. Er weiſt ſie mit ſprechender Geberde auf die Gruppen am Altare hin, wo die Quelle der Belehrung flieſst. Auf der entgegengeſetzten Seite übt das Amt des Führers und Leiters ein vollbärtiger, älterer Mann. Ein jüngeres Glied der groſsen Gemeinde hat

ſich von hinten herangedrängt und beugt ſich über die Baluſtrade vor, um die Wunder und Zeichen beſſer zu ſchauen. Da deutet nun der Alte mit der Hand auf den Papſt, der auf der höheren Stufe ſteht, als einen der Auserkorenen, welche der Offenbarung theilhaftig wurden.

Noch wären manche Geſtalten zu erwähnen, welche den Hintergrund füllen, meiſt nur mit den Köpfen zwiſchen den Hauptfiguren herausragen. Sie führen theilweiſe berühmte Namen. So bemerken wir gleich links am äuſserſten Rande im Mönchsgewande den frommen Maler Fra Giovanni da Fieſole; rechts vom Altar laſſen die in den Heiligenſchein eingeſchriebenen Buchſtaben den Thomas von Aquino (zwiſchen Ambroſius und dem eine Palme tragenden Papſte) und den Cardinal Bonaventura, den doctor seraphicus in der mittelalterlichen Theologie, errathen. Auch Dante's bekannter Kopf, mit dem Lorbeer bekrönt, iſt leicht kenntlich. In ſeiner Nähe im ſcharfen Profil ſichtbar ſoll der florentiner Märtyrer Savonarola Platz gefunden haben. Doch bilden alle dieſe Männer nur eine hiſtoriſche Staffage, gerade ſo wie die Biſchöfe und Mönche dazu dienen, den kirchlichen Charakter der Verſammlung unmittelbar zur Anſchauung zu bringen. Die Grundpfeiler und Eckſteine der ganzen Compoſition bleiben doch die vier Kirchenväter und die ſechs unbenannten idealen Figuren, welche den Cäſuren eines Verſes vergleichbar die einzelnen Gruppen ebenſo ſehr verbinden, wie ſie dieſelben in deutlicher Gliederung auseinanderhalten. Wir zählen ſie noch einmal auf: Sie ſind der Jüngling und der vollbärtige Mann unten an den Schranken, der vom Rücken geſehene Laie und der Papſt auf den vorderen Stufen und endlich dicht am Altare: der Cleriker, welcher auf die Monſtranz deutet und ihm gegenüber der gewaltige Mann Gottes, der nach oben gegen den Himmel weiſt. Links vom Altare haben überwiegend, die da den Glauben ſuchen und nach der Wahrheit fragen, Platz gefunden; rechts von demſelben erſcheinen verſammelt, welche die Offenbarung ahnen, ſie wohl gar mit begeiſterten Augen ſchauen. Die rechte Betonung und das volle Leben empfangen aber dieſe beiden Richtungen erſt durch die hochragenden Geſtalten, welche, von jeder hiſtoriſchen Beſonderheit losgelöſt, ausſchlieſslich ideale Functionen beſitzen, rein und kräftig die Gedanken der ganzen groſsen Gemeinde verkörpern, den Triumph des Glaubens offen kundgeben.

Hat die Ehrwürdigkeit des Gegenſtandes einen gewiſſen alterthümlichen Ton der Schilderung begünſtigt, oder hat Raffael, in der Freskenmalerei noch wenig geübt, ſich in weiſer Vorſicht mehr an ältere Muſter gehalten? Die ſcharf abgegrenzten Linien, die beſtimmten Formen, der helle Farbenton erinnern an florentiner Zeiten; auch der landſchaftliche

Hintergrund, in welchem links die Anſtalten zu einem Kirchenbau getroffen werden, rechts die bereits aufgerichteten Quadern eines mächtigen Fundamentes (Peterskirche?) ſich bemerkbar machen, trägt einen aus den früheren Bildern wohlbekannten Charakter. Sicher iſt, daſs dieſe Anklänge an die florentiniſche Periode in keiner Freske mehr wiederkehren.

Die Freske auf der an die Disputa anſtoſsenden Fenſterwand iſt der Verherrlichung der Poeſie gewidmet und ſchildert die Gemeinde groſser Dichter alter und neuerer Zeit, welche ſich unter dem Schutze Apollo's und der Muſen auf dem Parnaſs verſammelt haben. Ein groſses Fenſter unterbricht die Wandfläche; doch fand Raffael darin kein erſchwerendes Hinderniſs für die freie Entfaltung ſeiner Compoſition, entdeckte vielmehr in dem Fenſtereinbau ein wirkſames Motiv, die Scene freier zu gliedern. Ueber dem Fenſter war der natürlich gegebene Raum für den Gipfel des Muſenhügels, welcher auf beiden Seiten des Fenſters ſich ſachte herabſenkt. Und dieſe Gliederung ſcheint Raffael von allem Anfange bereits feſtgehalten zu haben. Wenigſtens zeigt ſchon der früheſte Entwurf, der ſich vom Parnaſs erhalten hat, ein Studium nach dem Nackten in Oxford (Br. 30), dieſe Anordnung, ohne daſs irgend ein Schwanken und unſicheres Rathen bemerklich wäre. Das Oxfordblatt, eine Biſterzeichnung mit der Feder, iſt freilich keine Originalarbeit Raffael's, geht aber jedenfalls in der Compoſition auf eine Zeichnung des Meiſters zurück, mag auch der Schüler zu ſeiner Uebung, wie es nicht ſelten geſchah, die drapirten Figuren in nackte verwandelt haben. Es beſitzt für uns doppelten Werth, weil es der einzige erhaltene Entwurf zum ganzen Bilde iſt. Der berühmte Kupferſtich Marcanton's, welcher eine vielfach von der Freske abweichende Darſtellung des Parnaſſes zeigt, hat keinen Anſpruch, etwa wegen dieſer Abweichung als eine Vorſtufe der Compoſition zu gelten. Die an Manier ſtreifende Haltung Apollo's, für deſſen untere Körperhälfte ein bekanntes antikes Relief*) zum Muſter diente, überhaupt die faſt ängſtliche Annäherung an die Antike, weiter ſodann die gezierte Haltung der drei Muſen links von Apoll, vor Allem aber die Zeichnung der Gewänder weiſen auf einen Schüler Raffael's, der an dem ſpäteren Stile des Meiſters ſich geübt hatte und mit Benutzung Raffaeliſcher Motive, lange nachdem der Parnaſs im Vatican gemalt war, die Vorlage für den Kupferſtecher zeichnete.

*) Im Louvre, aus der Sammlung Borgheſe. Clarac II. pl. 123 No. 731.

Die Handzeichnung in der Oxfordſammlung, wo überdies nächſt der Albertina in Wien, dem britiſchen Muſeum und der Wicarſammlung in Lille die werthvollſten Detailſtudien für den Parnaſs vorhanden ſind, offenbart uns, daſs die Haupttheile des Gemäldes ſchon frühzeitig feſtſtanden. Nur die Gruppen am Fuſse des Hügels, insbeſondere die ſitzenden Figuren danken einer ſpäteren Umarbeitung des Gedankenkreiſes, dem Wunſche eines kräftigeren Abſchluſſes der ganzen Scene ihren Urſprung. Die Geſtalten, die er zu malen hatte, muſste er nicht erſt von langer Hand zuſammenſuchen, wie es doch theilweiſe für die Disputa und Schule von Athen ſich nothwendig erwies. Sie waren alle im höchſten Grade volksthümlich und in den Kreiſen, aus welchen er ſeine Anregungen ſchöpfte, als Ideale feurig verehrt. Wohl kannte Raffael die göttliche Natur des Muſik-Erfinders Apollo und wuſste, daſs die göttliche Leidenſchaft, der »furor divinus«, welcher dem wahren
Anm. 4. Dichter innewohnt, vor Allen in Homer und Orpheus, in Heſiod und Pindar verkörpert war. Die Namen Sappho und Virgil klangen ihm nicht fremd, und daſs die groſsen italieniſchen Dichter die rechten Erben und unmittelbaren Nachkommen der klaſſiſchen Poeten ſind, galt ihm gewiſs wie allen Zeitgenoſſen als feſte Glaubensregel. Um den rechten Ton der Schilderung anzuſchlagen, durfte er nur auf die begeiſterten Worte hinhorchen, in welchen ſeit einem Jahrhundert die beſten Männer Italiens das Weſen und die Macht der Poeſie prieſen. Er erfuhr dann, daſs die Poeſie von Gott ſtamme und zu Gott führe, daſs den Dichter göttliche Töne begeiſtern, und die Muſen ihn in einen Rauſch verſetzen, welchen er ſingend auch ſeinen Zuhörern mittheilt. Auf Grund dieſer Anſchauungen entwarf Raffael ſein Bild.

Unter Lorbeerbäumen auf dem Felſen, welchem die Hippokrene entſpringt, thront der bekränzte Apoll. Ein leichter rother Mantel deckt Oberarm und Schoſs, ſo daſs ſein jugendlicher Körper (Studie mit der Feder gezeichnet in Lille, Br. 93) beinahe völlig in nackter Schönheit ſtrahlt. Kopf und Blick hat er gegen den Himmel gerichtet und horcht in ſüſser Selbſtvergeſſenheit den Tönen, welche er ſeinem Inſtrumente entlockt hat. Raffael gab ihm nicht die Lyra, ſondern wie Dürer, Francia und andere Maler eine Geige in die Hand. Darüber haben ſich die ſpäteren Kunſtkenner wahrſcheinlich viel mehr Gedanken gemacht, als der Künſtler ſelbſt, der eben hier nicht den durch die alte Kunſt fixirten Typus des Olympiers, ſondern den in der Renaiſſance noch unmittelbar lebendigen Sangesgott darſtellen wollte, und welcher die Lyra, bereits als Attribut einer Muſe benutzt, nicht zu wiederholen liebte. In der unmittelbaren Nähe Apoll's lagern in nahezu gleichen Stellungen

zwei Muſen; jene zur linken ſtemmt die Tuba auf den Schenkel auf, zeigt den Buſen halb entblöſst und hat das an die Tracht römiſcher Statuen erinnernde Gewand nur leicht und locker um die ſchönen Glieder gelegt. Ihr Gegenbild, Erato, läſst die Leier in ihrer Linken ruhen und ſtützt ſich mit der Rechten auf den Felsblock, den Kopf dem göttlichen Sänger zuwendend. Von beiden Figuren beſitzt die Albertina (Br. 169 und 170) mit der Feder gezeichnete Entwürfe.

Die anderen Muſen haben ſich in zwei Gruppen hinter ihren Führerinnen verſammelt. Eng ſchmiegen ſich zur Linken Apoll's, leiſe horchend, zwei Muſen aneinander, die dritte und vorderſte, durch die tragiſche Maske in der Hand als Melpomene charakteriſirt, ſchwebt, durch die Zaubertöne des Gottes angelockt, in ſanftem Fluge heran. Dieſes Getragenwerden, dieſes unwillkürliche Folgen einer äuſsern Macht prägt ſich noch viel deutlicher, als in der Freske, in der berühmten Federzeichnung aus, welche Oxford von der Melpomene bewahrt. Ruhiger, gehaltener erſcheint die Stimmung der rechts vor den Lorbeerbäumen verſammelten Muſen. Sie blicken auf Apoll hin und machen die Genoſſen auf den wunderbaren Vorgang aufmerkſam. Nur die vierte Geſtalt dieſer Gruppe iſt von Raffael noch zu einer andern Function beſtimmt worden. Er vergaſs nicht über der Wahrheit der Schilderung die rein künſtleriſche Aufgabe. Hier auf dem Parnaſs, wo alle Geſtalten eine freie Heiterkeit athmen und rückhaltslos den feurigſten Empfindungen ſich hingeben, durfte nicht durch eine unbedingte Symmetrie der Anordnung die Scene etwa ceremoniell geſtaltet werden. Raffael verſchob die räumlichen Pläne, verlängerte nach links hin den Gipfel des Hügels, ſo daſs hier auch noch der Dichterfürſt Homer, von Dante und Virgil*) begleitet, ſeinen Platz findet.

In dem blinden Sänger, der neben Apoll am meiſten das Auge feſſelt, hat Raffael den «furor divinus», welcher nach Humaniſtenglauben den Dichter durchdringt, am groſsartigſten verkörpert. Den bekränzten Anm. 5.
bärtigen Kopf hoch erhebend, die Lippen geöffnet, um einen Hymnus anzuſtimmen, mit der einen Hand den in Falten zuſammengerafften Mantel haltend, die andere ausgeſtreckt, als wolle er dem geſungenen Worte Nachdruck verleihen — ſo ſchreitet Homer langſam feierlich vor, der Gegenſtand der Ehrfurcht und der auf jeden Ton eifrig lauſchenden Aufmerkſamkeit für ſeine nächſten Genoſſen. Raffael hat keine antike Maske bei der Schöpfung ſeines Homer verwendet, aber den Charakter des

*) Federzeichnung der drei Köpfe in Windſor (Ph. N. 6). Federzeichnung für Dante in Albertina Br. 182; auſserdem Gewandſtudien für Dante in Windſor, für Homer in Lille, für Virgil in Florenz.

mächtigen Sängers, der »von Gott kommt und zu Gott führt« meiſterhaft wiedergegeben. Dieſer gewaltigen Geſtalt muſste nun auf der anderen Seite der Mittelgruppe ein Gegengewicht verliehen werden, wenigſtens in formeller Beziehung, daſs nicht das Auge, von der Bedeutung Homer's ohnehin ſchon gepackt, hier eine Leere und eine Lücke finde. Dazu dient die neunte, vom Rücken aus geſehene Muſe, eine hochragende Figur, welche im Gegenſatze zur ihren Genoſſinnen in ein faltenreiches Kleid gehüllt und in der farbigen Erſcheinung in Uebereinſtimmung mit der Figur Homer's gebracht iſt.

Die Dichtergruppe auf der rechten Seite, welche den Begleitern Homer's entſprechen ſoll, tritt gegen die letzteren in den Hintergrund zurück. Die Charaktere werden nicht geſondert, die Stimmungen der einzelnen nicht individualiſirt. Der Ausdruck beſeligten Daſeins ſpricht aus allen vier Geſtalten, hinter welchen wahrſcheinlich Portraits von Zeitgenoſſen verborgen ſind. Lebhafter und empfindungsreicher hat Raffael die beiden Gruppen am Fuſse des Hügels gezeichnet. Der Wiederhall des göttlichen Geſanges hat ſie getroffen und bewegt das Gemüth der alten und neueren Dichter, die hier unterſchiedslos zuſammenſtehen; leiſe auf der Seite Sappho's, kräftiger auf der anderen Seite, wo ein bärtiger antiker Poet im Vordergrunde ſitzt und mit der ausgeſtreckten Rechten in erregtem Geſpräch dem neben ihm ſtehenden ſtaunenden Genoſſen*) ſich zuwendet. Ob die Geberde des dritten Dichters, der den Finger an den Mund legt, eine Mahnung zum Schweigen oder geſpannte Aufmerkſamkeit bedeutet, mag jeder Beſchauer für ſich entſcheiden. Unter allen dieſen Geſtalten haben die beiden vorderſten ſitzenden Figuren: Sappho, zu welcher das britiſche Muſeum den Entwurf beſitzt, und der ſogenannte Pindar ihr gegenüber ſtets die gröſste Bewunderung hervorgerufen. Sie üben den Eindruck, nicht als ob die Freske ſich nachträglich den baulichen Bedingungen fügen müſſe, ſondern als ob die Anordnung der Wand zur beſſeren Gliederung des Gemäldes erfolgt ſei. Raffael hat den gemalten Fenſterrahmen kunſtreich in die Compoſition hineingezogen und in ihm die beſte Stütze für den Arm der ruhenden Sappho gefunden.

Der Wiederſchein humaniſtiſcher Ideen, zu Raffael's Zeiten bereits ihr Abendſchein, verleiht dem Parnaſs eine durchſichtige Klarheit. Keinen Augenblick ſtehen wir rathend und unſicher vor den Bilde, fragend nach ſeinem inhaltlichen Kern und forſchend nach dem Charakter und der Stimmung der einzelnen Geſtalten. Auch bedarf es keiner antiquariſchen

*) Federzeichnung für die Füſse der beiden ſtehenden Figuren in Lille. (Br. 71.)

Kenntniſſe, um zu dem vollen Verſtändniſs des Vorganges zu gelangen. Raffael lag es fern, das antike Leben illuſtriren zu wollen. Als er den Parnaſs ſchuf, ſtand er noch unter dem Banne der älteren Renaiſſancecultur, welche ſich die Antike nicht als eine abgeſchloſſene Welt denken konnte, die es wohl verdient, um ihrer ſelbſt willen ergründet und geprieſen zu werden, aber von der lebendigen Gegenwart gänzlich getrennt iſt, vielmehr an ihr unmittelbares Nachleben im italieniſchen Volke glaubte. Als Hilfsmittel diente ihm wohl die Antike, um die Gewänder ſchön zu ordnen und in zierliche Falten zu legen oder um die richtigen Attribute der einzelnen Geſtalten zu treffen. Aber wie Raffael ſchon die Köpfe ſelbſtändig ſchuf, ſo gab er vollends dem ganzen Bilde eine ſolche Stimmung, dafs die Zeitgenoſſen in ihm den Spiegel ihrer eigenen Empfindungen erkannten und in den Helden des Parnaſſes nur lebendige wenn auch verklärte Perſönlichkeiten, die in ihr Daſein unmittelbar hineinragen, begrüfsten.

Auch das groſse Wandgemälde gegenüber der Disputa, unter dem Namen: Schule von Athen*) weltberühmt, wird durch den Wiederſchein humaniſtiſcher Anſchauungen erhellt; doch verleiht dieſer dem Bilde wenigſtens für die Augen ſpäterer Geſchlechter nicht jene durchſichtige Klarheit, die in der Schilderung des Parnaſſes entzückt. Nicht durch die Schuld des Künſtlers. Alle Eigenſchaften, die wir an ihm bisher bewunderten, offenbart auch die Schule von Athen. Sie feiert aber einen Gedankenkreis, welcher am raſcheſten tiefgreifenden Wandlungen unterworfen iſt, und verkörpert die feinſten und intimſten Ideen der Renaiſſance, die natürlich am ſtärkſten abblafsten, als die Renaiſſancebildung zu Grabe getragen wurde, was nur zu bald und theilweiſe mit rauher Gewaltſamkeit geſchah.

Kein Weltalter erſcheint für uns ſo ſehr erfüllt von wunderbaren und überraſchenden Dingen, wie die Renaiſſance. Wir ſtaunen über den jugendlichen Schwung des Geiſtes, welcher der Phantaſie die Herrſchaft über die ganze Welt einräumt, über die ſeltene Kraft des Auges, welche das Dunkel eines Jahrtauſends durchdringt und das Alterthum in friſchen, lebendigen Farben wieder erblickt, über die Unerſchütterlichkeit des guten Glaubens, eine ganze groſse Welt laſſe ſich ohne Kampf und Streit ändern, eine neue Ordnung der Dinge einführen, ohne dafs die

*) Stich von L. Jacoby.

altregierenden Mächte es merken und in ihren Anſprüchen beſchränkt werden. Das Wunderbarſte bleibt aber der begeiſterte Cultus der Wiſſenſchaft. Wir begreifen mühelos, wie es allmählich geſchehen konnte, daſs der chriſtliche Himmel ſich entvölkerte, wir würden es erklären können, daſs die Gluth der ſüdlichen Sonne endlich die Nebel vom Olymp wieder bannte und ſeinen Gipfel in ſtrahlendem Glanze zeigte; ein geradezu einziges weltgeſchichtliches Schauſpiel bietet aber die göttliche Verehrung, welche Philoſophen, den Helden des Wiſſens überhaupt erwieſen wurde. Wohl nennt ſich auch das achtzehnte, der Renaiſſanceperiode vielfach verwandte Jahrhundert die Zeit der Aufklärung und huldigte Philoſophen. Wie klein erſcheint aber der Kreis der Huldigenden, wie geheimniſsvoll auf die inneren Räume des Hauſes, auf den Salon eingeſchränkt der Cultus der Aufklärung gegen die öffentlich anerkannte Macht und den allgewaltigen Einfluſs der Philoſophie im Anfange der Renaiſſanceperiode. Eine ariſtokratiſche Organiſation der Geſellſchaft war freilich auch hier die nothwendige Vorausſetzung, um den reinen Geiſtesmächten zu irdiſcher Herrſchaft zu verhelfen. Aber dieſe italieniſchen Ariſtokraten des fünfzehnten Jahrhunderts bilden keine ſich abſchlieſsende und zur Seite haltende Gruppe, die furchtſam oder hochmüthig ſich der unmittelbaren Leitung der Dinge gern entſchlägt. Sie waren ein vornehm ſtolzes Geſchlecht, welches auftritt, als wäre der Sieg bereits entſchieden, dabei von einer rührenden Naivetät, was den Glauben an die Kraft ihrer Ideale betrifft. Kein Zweifel: alle Noth, aller Kampf hat ein Ende, ſobald dieſelben in Wirkſamkeit treten.

Es ging ein Frühlingswehen durch das italieniſche Volk, als an die Stelle des entſetzlichen im Mittelalter gebräuchlichen Pariſer Lateins, das auch den letzten Funken des Verſtandes in den Köpfen der Scholaſtiker erlöſchen lieſs, der ſtattliche Pomp der römiſchen Sprache an das Ohr vernehmlich tönte, als in der Seele die Ahnung von dem engen Zuſammenhange der alten Cultur mit der neuen Bildung emporſtieg und daſs die Geheimniſſe der Offenbarung nicht undurchdringlich waren für die Weisheit der Vorfahren, zu begeiſterter Ueberzeugung erwuchs, als endlich der Glaube ſich Bahn brach, daſs die ganze Menſchheit den entlegenen Zeiten und entfernten Räumen zum Trotz eine Einheit bilde, in welcher ſich die göttliche Leitung gleichmäſsig bewähre. Die erſte friſche Blüthe des italieniſchen Humanismus war freilich zu Raffael's Zeiten ſchon verflogen. An der harten Wirklichkeit ſtieſs ſich, was der jugendlichen Phantaſie der früheren Geſchlechter als durchaus glatt und harmoniſch vorgeſchwebt hatte. Nur wenige Schritte dem Ziele der irdiſchen Herrſchaft entgegen konnte der Humanismus machen, ohne

weitverzweigte Intereſſen zu verletzen und den im Beſitz befindlichen Mächten zu miſsfallen. Er zog ſich in engere Kreiſe zurück und ſtand vorzugsweiſe nur der innern idealen Welt der Wiſſenſchaft vor. Als Platonismus ragte er in das ſechzehnte Jahrhundert hinein, und ſo lernte ihn auch Raffael kennen.

Der Orient hatte mit Wucherzinſen die bettelhafte Hilfe, die ihm das Abendland in den letzten Bedrängniſſen zukommen lieſs, zurückgezahlt. Nur Pfennige hatte der Occident bereit, um Flotten und Heere gegen die Türken auszurüſten, dagegen ſchenkte ihm Byzanz die Schätze althelleniſcher Cultur, welche es wenn auch nicht verſtanden, doch treu gehütet hatte. Von dem florentiner Unionsconcil datirt die zweite Periode des italieniſchen Humanismus. Die bis dahin nur dunkel wie im Traume geſchauten griechiſchen Dichter und Denker, vor Allen Homer und Platon, treten lebendig und ſtrahlend an die Stelle der römiſchen Helden. Die beiden Medici, der alte Coſimo und ſein Enkel Lorenzo Magnifico dürfen das Verdienſt für ſich in Anſpruch nehmen, dieſen Umſchwung weſentlich gefördert zu haben. In dem Kreiſe, der ſich namentlich um Lorenzo zu ſammeln pflegte und ſeine berühmten Zuſammenkünfte in dem Landhauſe der Medici in Careggio hielt, trafen ſich die geiſtvollſten und gelehrteſten Männer, welche damals Florenz beſaſs. Ein Abglanz dieſes höchſten geiſtigen Genuſslebens lagert über allen Schriften, die aus dieſen Kreiſen hervorgingen, und erſetzt durch den poetiſchen Schimmer, was ihnen etwa an ſtrenger Gelehrſamkeit mangelt.*)

Drei Glaubensartikel beſchwor vornehmlich die Gemeinde der Platoniker: Die Religion und die Philoſophie haben ein gemeinſames Ziel und ein gleiches Weſen; zwiſchen Ariſtoteles und Platon herrſcht kein feindſeliger Gegenſatz, die Lehren des erſteren bereiten vielmehr den Weg zum letzteren; Platon iſt der gröſste Weltweiſe, der Fürſt der Philoſophen. So durfte man einen Augenblick lang die Kluft zwiſchen Wiſſen und Glauben überdeckt, die Verſöhnung zwiſchen Religion und Philoſophie hergeſtellt wähnen. Aber nur einen kurzen Augenblick. Noch unter dem Pontificate Julius' II. in Kreiſen, denen auch Raffael nicht fern ſtand, regte ſich ein eifriger Widerſpruch gegen die Lehren der Platoniker, drangen eifrige Kirchenfreunde auf die Zerſtörung des Cultus der Philoſophie. Das wichtigſte Zeugniſs dieſer Reaction gegen den Humanismus,

*) Vgl. A. Springer, Die Schule von Athen. Mit Illuſtr. Wien 1883.

einer der erſten Vorboten jener unſeligen Richtung, welche ein Menſchenalter ſpäter ſiegen und die Blüthe des italieniſchen Geiſtes grauſam zertreten ſollte, iſt in dem Buche des Cardinals von Corneto über die wahre Philoſophie, zum erſten Male 1507 in Bologna gedruckt, niedergelegt. Die Perſönlichkeit des Cardinals von Corneto oder Adriano Caſtelleſi's gehört zu den bekannteſten in der römiſchen Hofgeſchichte. Für ihn war angeblich das Gift beſtimmt, welches durch zufällige oder abſichtliche Verwechslung der Weinflaſchen Papſt Alexander Borgia trank. Unter den lateiniſchen Dichtern ſeiner Zeit nimmt er nicht den niedrigſten Rang ein; er war einer der früheſten Gönner Bramante's, dem er den Bau ſeines Palaſtes im Borgo anvertraute. Mit den Päpſten verſtand er es nicht, gute Freundſchaft zu halten. Schon im Herbſte 1507 entfloh er heimlich aus Rom, die Rache Julius' II. fürchtend, von dem er übel geſprochen und geſchrieben haben ſollte. Bei dem Verhör hatte ihn der Papſt, wie der Cermonienmeiſter Paris de Graſſis berichtet, ſo furchtbar angefahren — terribiliter increpavit — daſs er ſchon Gefängniſs und noch Aergeres vor Augen ſah und ſich lieber nach Riva am Gardaſee verbannte. Erſt nach dem Tode Julius' II. kehrte er nach Rom zurück. Aber ſchon nach einigen Jahren (1517) ſehen wir ihn wieder in eine Verſchwörung gegen Leo X. verwickelt und abermals auf der Flucht, auf welcher er ſpurlos verſchwand. Es überraſcht, einen ſolchen abenteuerlichen Charakter und überwiegend politiſchen Mann unter den eifrigſten Verfechtern ſtrenger kirchlicher Geſinnung zu finden. Oder war vielleicht die politiſche Oppoſition die Triebfeder, einen Schlag gegen den vielfach begünſtigten, gleichſam officiell anerkannten Humanismus zu führen?

Anm. 6. Der Titel des Buches: de vera philosophia ex quattuor doctoribus ecclesiae giebt ſchon über Ziel und Richtung Aufſchluſs. Was über die von den Kirchenvätern uns mitgetheilte religiöſe Erkenntniſs hinausgeht, iſt darnach vom Uebel, jede Lehre, welche von der Offenbarung ſich unabhängig ſtellen will, verderblich. Die Quelle des Heils entſpringt nicht in den Gärten der Epikuräer, nicht in den Hallen der Stoiker, nicht in der Akademie Platon's, ſondern in Chriſtus allein. »Nicht Platon und Ariſtoteles, nur Petrus und Paulus dürfen unſere Führer ſein.« Die Leidenſchaft, mit welcher dieſe Sätze vorgetragen werden, der Zorn, der über Platon und Ariſtoteles — beide nur werth, in der Hölle zu braten —, ausgegoſſen wird, beweiſen, wie weit der Verfaſſer und ſeine Anhänger noch davon entfernt waren, die Gunſt der öffentlichen Meinung zu beſitzen, wie mächtig noch die humaniſtiſche Strömung auch in den römiſchen Hofkreiſen vorherrſchte. Fand es doch Leo X. einige Jahre

ſpäter mit ſeinem Amte und ſeiner Würde ganz verträglich, die Widmung der Aldinerausgabe der Platoniſchen Werke zu empfangen und das Dedicationsgedicht des Muſurus aus Creta, welches die Gottähnlichkeit Platon's preiſt, wohlgefällig anzuhören.

Das Buch des Cardinals Caſtelleſi würde unbeachtet bleiben, wenn es nicht ein ſo ſcharfes Gegenbild des Gedankenkreiſes zeichnete, aus welchem die Schule von Athen hervorging, ſo daſs dieſe Freske durch den Contraſt in ein überraſchend ſcharfes Licht geſtellt wird. Als Raffael die Aufgabe angeſonnen wurde, die Helden des denkenden Geiſtes zu feiern, den Triumph der Philoſophie zu verkörpern, waren ihm weder die Perſönlichkeiten, die er zu ſchildern hatte, noch die hohe Bedeutung des philoſophiſchen Wiſſens und die Begeiſterung, welche die beſten Männer demſelben entgegentrugen, unbekannt. Aus ſeiner eigenen Jugend mochte er ſich noch der Erzählung erinnern, welche von dem Herzoge Federigo von Urbino überliefert worden. Dieſer Kriegsfürſt ruhte nicht eher, als bis er die wichtigſten Schriften des Ariſtoteles, die Ethica voran, ſich ſo vollkommen angeeignet hatte, daſs er in Disputationen ſeinen Lehrer, den Meiſter Lazzaro, weidlich ſchwitzen machte. »Und nachdem Federigo die Kenntniſs der Philoſophie ſich erworben, ſtieg er zum Studium der Theologie empor.« *) Raffael hatte ferner in Florenz lange genug gelebt, um von dem Leben im Kreiſe Lorenzo Medici's zu wiſſen, von den Sympoſien zu Ehren Platon's, von den anmuthigen, geiſtvollen Unterhaltungen, von welchen uns in den »Quaestiones Camaldulenses« eine ſo köſtliche Probe erhalten blieb. Und wenn auch Raffael in Florenz ſelbſt nichts davon erfahren hatte, in Rom kamen ihm die Gedankenkreiſe, welche die ältere florentiniſche Generation bewegt und beſeelt hatten, gleichfalls nahe. Die Freunde und Schüler Marſilio Ficino's, des ehrwürdigen Lehrers der platoniſchen Philoſophie, waren hier wie in ganz Italien überhaupt heimiſch und genoſſen vielfach groſses Anſehen. Gerade jetzt fand die Ueberſiedelung der alten mediceiſchen Bibliothek, welche der Cardinal Medici den geldbedürftigen Mönchen von S. Marco abgekauft hatte, nach Rom ſtatt und regte gewiſs alte Erinnerungen an und verlieh den idealen Anſchauungen vom Weſen und wahren Werth der Philoſophie neues Leben. Wie die Männer des älteren Geſchlechtes im Schatten der Wälder von Camaldoli, ſo verſammelten ſich jetzt römiſche Freunde der Weisheit im Garten des Jacopo Gallo auf den Neroniſchen Wieſen zwiſchen dem Monte Mario und der Tiber, um den Werth und die Bedeutung der Philoſophie in eifriger Rede zu

*) Veſpaſiano da Biſticci, Vite di uomini illuſtri, ed. Barbera, p. 91.

erörtern. Dieſe Männer: Sadolet, Phaedrus Inghirami, Fregoſo u. a. ſtanden nicht allein am Hofe Julius II. in groſsem Anſehen, ſondern gehörten auch zu Raffael's Freunden und Gönnern, und vermochten wohl den Künſtler zu berathen und mit ihren Gedanken zu erfüllen.

Was in dieſen Kreiſen als Wahrheit galt und mit Begeiſterung ge-
Anm. 7. glaubt wurde, läſst ſich ungefähr in folgende Worte zuſammenfaſſen:

Engverwandt und befreundet ſind Philoſophie und Theologie, beide göttliche Künſte, welche den Menſchen zur Betrachtung und Verehrung der himmliſchen Dinge anleiten. Die rechte Philoſophie ſagt daſſelbe, was die wahre Religion offenbart, die wahre Religion widerſpricht niemals der rechten Philoſophie, vor Allem, wenn ſie von dem »göttlichen Platon«, dem »Theologen« Platon gelehrt und überliefert wurde. Als ein zweiter Moſes, die attiſche Zunge redend, erſcheint Platon; ſeinen Anhängern aber, den Platonikern, darf man nachrühmen, daſs ſie nur wenig von Chriſten ſich unterſcheiden. Alles wird bei Platon auf Gott bezogen, Alles zu ihm emporgeführt. Platonismus iſt in Wahrheit reine Gottesverehrung. Und Platon ſteht nicht allein und unvermittelt als Weltweiſer da. Die Vorſehung hat es ſo gefügt, daſs ſchon im alten Oriente, in Perſien wie in Aegypten, die Keime der wahren Weisheit ſprieſsen, die dann zu den Thrakern, Italern und Griechen verpflanzt worden: Zoroaſter, Orpheus und Pythagoras, ſie alle ſind ſchon als Theologen zu begrüſsen, wenn ſie auch gezwungen waren, die religiöſen Geheimniſſe noch in myſtiſche Zahlen und Zeichen zu hüllen oder unter der Schale poetiſcher Erdichtungen zu bergen. Die reine und klare Wahrheit lehrte erſt Platon, der nicht allein ſeine Vorläufer überragt, ſondern auch über ſeine Nachfolger ſich erhebt. Denn wenn auch die Peripatetiker, wie die natürlichen Dinge nach Zahl und Maaſs geordnet ſind, fleiſsig ergründet haben, ſo war es doch Platon, welcher auf den Ordner ſelbſt hinwies und zur Gottesverehrung aufforderte. Und dieſe fromme Weisheit zeichnete alle ſeine Schüler aus bis auf Plotin, deſſen Schönheit nicht minder ſtrahlte, wie ſein Wohlwollen bezauberte. Frauen folgten ihm nach, auf ſeine Lehren horchend, Eltern brachten ihm ihre Kinder, damit er ſie zu einem guten Leben anleite.

Ein Aufſteigen von den körperlichen Dingen zu den unkörperlichen, geiſtigen bis zu Gott, das iſt der Inbegriff der Philoſophie. Aber auch wer die philoſophiſche Erkenntniſs ſich aneignen will, muſs ein ſolches Aufſteigen und Emporklimmen verſuchen. Ueber dem Eingange der Akademie ſteht geſchrieben: Niemand betrete dieſe Räume, welcher der Geometrie unkundig! Und die Geometrie iſt nicht die einzige Wiſſenſchaft, welche auf die Philoſophie vorbereitet. Eine gröſsere Reihe von

Stufen mufste von dem Philofophirenden überfchritten werden, ehe er würdig und fähig erfchien, die Lehren der höchften Weisheit anzuhören. Zunächft galt es, die Wiffenfchaft der Arithmetik zu erproben. Gott felbft hat den Menfchen die Zahlen gefchenkt, als das nothwendige Mittel, die Ordnung und Gliederung der Dinge zu erkennen. Ihr folgen die Geometrie, welche die Maafse erkennt, die Aftronomie, welche die Himmelskörper betrachtet, und die Mufik, durch die Nachahmung himmlifcher Harmonieen entftanden. Näher an die Philofophie rücken die Phyfik heran, welche die Gattungen, Zufammenfetzungen der Körper prüft, die Gefetze der Bewegung und Entwickelung der Thiere befchreibt und die Heilkräfte der Natur ergründet, fowie die Dialektik und Metaphyfik. Den Gipfel aber bildet die mit der Platonifchen Philofophie zufammenfallende Theologie, die Königin aller Wiffenfchaften, die überall nur Gott findet und Gott anbetet.

Diefer Gedankenkreis, in den Schriften und Briefen der Humaniften des Quattrocento von Poggio und Gemisthus Plethon bis auf Marfilio Ficino und Sadolet immer und immer wiederkehrend und geradezu typifch ausgeprägt, bildete die Grundlage der Raffael'fchen Schule von Athen. Zwei Aufgaben wurden zunächft durch denfelben dem Künftler geftellt. Er follte die Helden des Geiftes fchildern, welche nach dem Glauben der Zeit den Weg zur Wahrheit den Menfchen gewiefen und die rechte Weisheit, die zu Gott führt, gelehrt haben. Dann aber war auch der »ascensus«, die Stufenreihe, welche von den vorbereitenden Wiffenfchaften bis zum Gipfel der Philofophie erklommen werden mufste, anfchaulich zu geftalten. In diefen vorbereitenden Disciplinen begrüfsen wir das trivium und quadrivium des Mittelalters, die uns wohlbekannten fieben freien Künfte. Sie waren fchon in früheren Jahrhunderten ein geläufiger Gegenftand bildlicher Darftellung, fie haben auch jetzt noch nicht ihre Anziehungskraft verloren. Nur werden ihre Vertreter ausfchliefslich unter den Weltweifen des Alterthums gefunden, mit ihrer Schilderung die Verherrlichung der berühmteften griechifchen Philofophen verflochten. Die Löfung diefer beiden Aufgaben hätte aber noch immer kein vollendetes Kunftwerk gefchaffen. Zu ihnen tritt eine dritte, eine künftlerifche Aufgabe hinzu: Leben und Handlung in die Scene zu bringen, Seele den einzelnen Geftalten einzuhauchen, durch charakteriftifchen Ausdruck die paffiven Träger abftrakter Vorftellungen oder zufällige Portraite zu wirklichen Männern der That zu erhöhen. Und diefe letzte Aufgabe wurde fogar die erfte und oberfte. Sie verlieh Raffael das Recht, ja band ihm die Pflicht ein, den überlieferten bis dahin todten Stoff noch einmal in der Phantafie zu erzeugen, durch neue Geftalten zu ergänzen, die

gegebenen und vorgeſchriebenen, ſobald es der künſtleriſche Zweck verlangte, umzuprägen.

Die Grundſtimmung des Bildes iſt alſo nicht Raffael's ausſchliefsliches Eigenthum, ſo dafs etwa ſein perſönliches Empfinden allein zur Erklärung herangezogen werden müſste. Die Ideale eines ganzen Jahrhunderts begrüfsen wir vielmehr in dem Gemälde; die Richtung des Geiſtes, welcher die feinſinnigſten, vornehmſten und angeſehenſten Italiener der Renaiſſancezeit huldigten, ſpricht aus demſelben. Da die Ziele und Ideale der Humaniſten am deutlichſten in ihren Schriften niedergelegt ſind, ſo durften wir uns bei den letzteren Rath holen. Inſofern kann man von literariſchen Quellen, aus welchen Raffael's Compoſition geſchöpft iſt, reden. War aber Raffael nicht auch in Bezug auf Einzelheiten der Anordnung, Gruppirung und Schilderung von literariſchen Traditionen abhängig, beſafs er etwa Hilfsmittel anſchaulicher Natur, um darnach die Züge, den Charakter der einzelnen Perſönlichkeiten feſtzuſtellen? Dieſe Frage iſt oft aufgeworfen, vielfach ſogar mit grofsem Aufwand von Gelehrſamkeit erörtert worden. Dafs ſie aufgeworfen wurde, erſcheint begreiflich genug. Aelteren Kunſtwerken, deren Inhalt nicht unſerem unmittelbaren Leben und Empfinden entlehnt iſt, treten wir natürlich mit einer gewiſſen Neugierde entgegen und wünſchen zuerſt, was und wer in denſelben dargeſtellt wird, zu erfahren. Nicht ſelten wird ja befriedigte Neugierde mit eigentlichem Kunſtgenuſſe verwechſelt. Nur darf man nicht glauben, die Frage bejahend löſen zu können; nicht allein weil uns die hiſtoriſchen Handhaben dafür mangeln, ſondern auch und vornehmlich, weil die künſtleriſche Phantaſie ſich ja nicht ſtrenge an ſolche äufsere Fingerzeige halten konnte. Gar manche Philoſophen erfreuten ſich zu Raffael's Zeiten einer ſo grofsen Beliebtheit und Volksthümlichkeit, dafs ſie Jedermann auch in dem Bilde zu ſchauen erwartete und Raffael gewifs auch auf demſelben anbrachte. Er ſorgte aber für ihre unmittelbare Erkennung. So legte er Platon den Timäus in die Hand, das Buch, von welchem ſchon ein Schriftſteller des zwölften Jahrhunderts*) ſagte, dafs es von Platon eben ſo unzertrennlich ſei, wie der Pſalter von David, und lieſs Ariſtoteles die am meiſten geleſene Schrift, die Ethica, halten. So gab er Sokrates die Stumpfnaſe, zeichnete den Cyniker Diogenes halbnackt mit der hölzernen Schale zur Seite; er verlieh dem Ptolomäus, mit leichtverzeihlichem Irrthum an den Aegypterkönig denkend, eine Krone und ſtellte in die unmittelbare Nähe des Pythagoras, des Erfinders der Harmonie, eine Tafel, auf welcher die Theile des Accordes geſchrieben ſtehen. Für

*) Honorius Autod. Expoſitio in cant. canticorum (ed. Migne) p. 348.

alle dieſe näheren Bezeichnungen bedurfte es keiner weiteren Anweiſung durch Gelehrte oder weitläufiger literariſchen Studien. Sie waren ſo populär, daſs ſie eben ſo leicht von jedem Gebildeten gefunden wie verſtanden werden konnten. Eine Charakteriſtik von Philoſophen, welche nothwendig auf die Kenntniſs antiker Schriftquellen zurückgeführt werden müſste, läſst ſich in dem Gemälde nicht nachweiſen. Wenigſtens erſcheinen jene alten Autoren, in welchen man Raffael's Führer vermuthet hat, wenig zutreffend. Wundern kann man ſich darüber nicht, da bei Anm. 8.
Raffael das maleriſche Intereſſe vorwiegend waltete, die alten Schriftſteller aber entweder nichts ſagende Aeuſserlichkeiten vorbrachten oder in rhetoriſchen Wendungen und Contraſten ſich gefielen. Auch antiken Büſten oder Statuen hat Raffael für ſeine Geſtalten nichts abgeſehen, höchſtens bei der Bildung des Sokrateskopfes von dem in der alten Kunſt herrſchenden Typus ſich leiten laſſen.*) Die beiden Hauptfiguren, Platon und Ariſtoteles, ſind ſeine eigene Schöpfung, in welcher er das Bild, das in der Renaiſſance von dieſen Geiſtesfürſten galt, frei und vollendet verkörperte.

Bei der Disputa waren wir ſo glücklich, durch Handzeichnungen einen Einblick in das allmähliche Werden und Wachſen des Gemäldes zu gewinnen. Von der Schule von Athen haben ſich keine Skizzen und Entwürfe, welche den Entwickelungsgang des Werkes verſinnlichen, erhalten. Wahrſcheinlich hat Raffael, da ihm in dieſem Falle das Thema genauer umſchrieben übergeben war und durch die Disputa und den Parnaſs die Compoſition im groſsen Stile bereits geläufiger geworden, nur geringe Schwankungen gemacht. Die Zeichnungen, die wir beſitzen, ſind vorzugsweiſe Acte, Modellſtudien, um die Beinſtellungen der einzelnen Geſtalten, ehe er die letzteren drapirte, zu beſtimmen. Eine Silberſtiftzeichnung mit aufgehöhten Lichtern auf blaſsgrünlichem Papier in Oxford führt uns die Gruppe rechts im Vordergrunde (die Geometer) vor Augen. Die entſprechenden Gruppen links (die Arithmetiker und Muſiker) ſind mit gleichen techniſchen Mitteln nur auf anders, röthlich, gefärbtem Papier in einer Skizze der Albertina (Br. 172) geſchildert. Um dem Modelle für den aufrechtſtehenden Mann in dieſer Gruppe die Stellung zu erleichtern und da es hauptſächlich auf die richtige Zeichnung der Beine ankam, lieſs Raffael den Mann auf einen Stab ſich ſtützen. Nebenan ſkizzirte er ihn aber noch einmal und gab dann auch den Armen und Händen die richtige Stellung. Einzelne Köpfe zeigen in dieſem und in anderen Modell-

*) Vgl. Schuſter, Ueber die erhaltenen Porträte der griechiſchen Philoſophen. Leipzig 1876.

acten ſchon die Form und den Ausdruck, welche ſie auf dem ausgeführten Gemälde beſitzen, bei anderen begnügt er ſich, die zufälligen Züge des Modells, das er gerade benutzte, zu fixiren. Man ſieht daraus, wie wenig die ſchöpferiſche Thätigkeit der Phantaſie nach den Rechenregeln des gemeinen Verſtandes bemeſſen werden kann. Da wird nicht ein Geſchäft bedächtig nach dem andern abgethan, zuerſt allein der anatomiſche, dann der phyſiognomiſche Theil der Compoſition und endlich die Draperie vorgenommen. Es ſchieſsen vielmehr die Strahlen von allen Seiten zuſammen und in jedem Augenblicke ſchwebt dem Künſtler das lebendige Bild des Ganzen deutlich vor Augen. Unwillkürlich ſchiebt ſich nur bald die eine Seite desſelben bald die andere vor und lockt zur Bearbeitung, ſo daſs ein ſtetiges Hinüber- und Herübergleiten bemerkbar wird.

Auſser den Studien für die beiden gröſseren Gruppen ſind noch die Skizzen des Diogenes und ſogenannten Zoroaſter (Frankfurt), der beiden auf den Stufen ſchreitenden Männer neben Diogenes (Oxford) und die Entwürfe für den plaſtiſchen Schmuck der Halle (Oxford und Florenz) vorhanden. Alle dieſe Blätter überragt aber unendlich hoch an Bedeutung und Intereſſe der groſse Originalcarton, welchen die Ambroſiana in Mailand bewahrt.*) Auch nachdem derſelbe vollendet war, fand Raffael noch einzelne Aenderungen und Ergänzungen wünſchenswerth. Die wichtigſte unter den letzteren iſt der am Fuſse der Treppe ſitzende Mann, der ſich an einen Steinſockel anlehnt, in der Hand läſſig die Feder hält und in das tiefſte Grübeln verſunken erſcheint. Dieſe Figur iſt ſchon zur bloſsen Raumbelebung ſo wichtig, fehlt auch auf dem Carton ſo auffällig, daſs man beinahe annehmen möchte, in Gedanken wenigſtens habe ihr Raffael ſchon von allem Anfange her ihren Platz angewieſen. In allem Weſentlichen decken ſich ſonſt Carton und Gemälde. Doch darf das eingehende Studium des Mailänder Cartons deshalb nicht für überflüſſig gelten. Bei dem beklagenswerthen Zuſtande der Freske, deren Farbenſtimmung ganz zerſtört iſt, in welcher die Umriſſe ihre Schärfe und Klarheit ſchon vielfach verloren haben, giebt oft erſt der Carton den vollen Aufſchluſs über die künſtleriſchen Abſichten Raffael's. Wie mächtig wirkt nicht auf dem Carton die Geſtalt des Diogenes, welche Friſche zeigen nicht beſonders einzelne jugendliche Köpfe! Und dennoch läſst ſich der Geſammteindruck des Cartons mit der gehobenen Feſtſtimmung, welche das Gemälde hervorruft, nicht entfernt vergleichen. Der Carton ſchneidet gleich über den Köpfen Platon's und ſeiner

*) In verſchiedener Gröſse photographirt von Braun No. 136—137; No. 138—140; Details No. 141—147.

Fig. 63. Die Schule von Athen. Frescogemälde im Vatican. Rom.

Genoſſen ab; ihm fehlt die Architektur, welche die ganze obere Hälfte der Freske füllt und hier die Wirkung des Werkes weſentlich mitbeſtimmt. Mit der Architektur in der Schule von Athen läſst ſich nur der geöffnete goldene Himmel in der Disputa vergleichen. Beide bezeichnen nicht allein den äuſseren Schauplatz des Vorganges, ſondern geben auch gleich den Empfindungen des Beſchauers die wahre Richtung.

Als einen tempelartigen Raum denkt ſich Raffael die platoniſche
Anm. 9. Akademie, wurde ja auch Dante's göttliche Komödie in Domen geleſen und erklärt. So hell ſtrahlend wie dieſen Raffaeliſchen Bau mag Leo Battiſta Alberti ſeine Humaniſtenkirche geträumt haben, ähnliche Maaſse und Verhältniſſe ſchwebten gewiſs Bramante vor, als er das neue Ideal der Architektur entwarf, von welchem die Peterskirche nur einen ſchwachen Abklatſch bietet. Von der mittleren hohen Kuppel, die Ströme von Licht in das Innere entſendet und die Gedanken weit von allem Bedürftigen, Kleinen und Gemeinen entfernt, gehen vier gleich lange, gewölbte Hallen im Kreuze aus. Es athmet ſich frei und feſtlich in denſelben. Ihren Hauptſchmuck bilden in Niſchen aufgeſtellte Götterſtatuen; jene in der Tiefe der Halle ſind nur im Profil ſichtbar und in Bezug auf den Gegenſtand der Darſtellung nicht genau zu unterſcheiden, dagegen wenden die an der Frontſeite aufgeſtellten ihre volle Geſtalt dem Beſchauer zu. Auf der linken Seite gewahren wir Apoll, nackt, an einen Sockel angelehnt, mit der Lyra im Arm. Raffael hat eine antike Gemme, welche den Gott neben dem Dreifuſse ſtehend darſtellt, vor Augen gehabt und die Geſtalt Apoll's genau nach derſelben wiedergegeben.*) Unter der Statue iſt ein Relief mit kämpfenden Männern (berühmte Röthelzeichnung in Oxford Br. 33) angebracht, kein bloſses Schmuckbild, ſondern, wie die noch tiefer ſtehende Schilderung eines Nymphenraubes, beſtimmt, eine Lehre der platoniſchen Philoſophie ein-
Anm. 10. dringlich zu verſinnlichen. »Dem Weiſen giebt Gott die Geſetze, dem Thoren die Leidenſchaft. Die Stolzen, welche ſich von Gott abwenden, werden auch von ihm verlaſſen, fallen immer tiefer in die Sünde und erdulden jämmerliche Züchtigung.« Die Niſche in der Fronte rechts zeigt die behelmte Minerva mit Schild und Speer, das Basrelief zu ihren Füſsen, auf Ariſtoteles' Naturlehre anſpielend, eine auf Wolken thronende

*) Gori, Museum flor. I. tav. LXV. 5. Vgl. Thode, Die Antiken in den Stichen Marcanton's. S. 28.

weibliche Geſtalt mit dem Thierkreis und zwei geflügelten Knaben zur Seite. (Skizze in Florenz Br. 513; Stich von Marcanton).

Aus der Tiefe der Halle ſchreiten langſam und feierlich durch die Reihen ihrer Schüler die beiden Philoſophenfürſten vor bis an den Rand der Freitreppe, welche den hohen Tempelbau mit dem unteren offenen Raume verbindet. Hier im Vordergrunde rechts feſſelt ſofort die Gruppe der Geometer das Auge. Ein kahlköpfiger Mann (Archimedes oder Euklid in der Maske Bramante's) ſtark vorgebeugten Leibes, den Mantel zu gröſserer Bequemlichkeit loſe über die eine Achſel geworfen, zieht mit dem Zirkel eine Figur auf eine auf dem Boden liegende Tafel. Vier Schüler, alle im Jünglingsalter, umringen ihn. Geſpannten Blickes, mit dem Finger gleichſam die Linien nachziehend, folgt der jüngſte, auf der Erde hockend, der Zeichnung des Lehrers. Worauf es dabei ankommt, das hat der andere, der ſich auf den Knieenden aufſtützt, bereits, wie Geſicht und Handbewegung verrathen, begriffen; vollends Herr des Problems iſt der dritte ſchöngelockte, aufblickende Jüngling geworden, ſo daſs er dem vierten neugierig über die Gruppe ſich vorbeugenden Genoſſen die Löſung mittheilen kann. Wahrer und lebendiger iſt der pſychologiſche Proceſs des Erkennens von der äuſserlichen Aneignung bis zum Durchdringen des Gegenſtandes niemals wieder geſchildert worden. Wie kräftig ſetzt ſich der Ausdruck des Kopfes in der entſprechenden Bewegung der Glieder fort, wie genau folgt jeder Muskel dem inneren Impulſe, welche Lebensfülle durchſtrömt die Geſtalten bis zur Fingerſpitze herab, ſo daſs auch die feinſte Nuance der Haltung und Stellung charakteriſtiſch und dabei ganz natürlich, als ob Alles ſo ſein müſste, erſcheint!

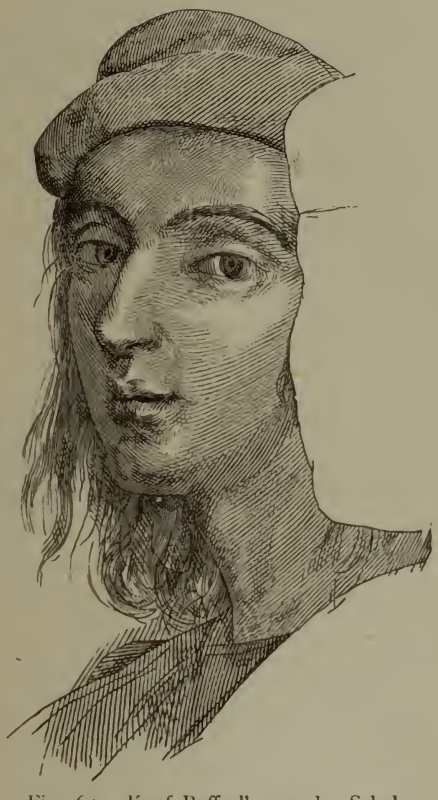


Fig. 64. Kopf Raffael's aus der Schule von Athen.

Dieſer Gruppe unmittelbar benachbart ſind die Aſtrologen, zwei

mächtige Geſtalten: Ptolomäus vom Rücken geſehen, in einen weiten Mantel gehüllt, die zackige Krone auf dem Haupte, den Globus in der Hand und ihm gegenüberſtehend ein würdiger Greis, Zoroaſter mit der Himmelskugel. Beide wenden ſich zwei (auf dem Carton nicht gezeichneten) Männern zu, welche aus der Ecke des Bildes herauskommen und als die Porträte Raffael's und ſeines Vorgängers Sodoma gelten.*) Für die Richtigkeit der Annahme, daſs der jüngere Mann mit dem Barett auf dem Kopfe Raffael's Züge trage, ſpricht nicht allein die Verſicherung
Anm. 11. Vaſari's ſondern auch die Uebereinſtimmung mit dem bekannten Selbſtporträt in Florenz, welches allen Verſuchen, es zu entthronen und andere Bildniſſe (etwa jenes im Beſitze des Fürſten Czartoryski in Paris oder des Monſignore Marcello Maſſarento in Rom) an ſeine Stelle zu ſetzen, zum Trotze, ſeinen Platz behauptet.

Die Gruppe auf der Gegenſeite, links im Vordergrunde, feiert die Arithmetik und Muſik. Ihr Erkennungszeichen leſen wir von der Tafel ab, welche ein ſchöner Knabe derſelben vorhält. (Fig. 65.) Hier ſind in griechiſcher Sprache die Namen für einen ganzen Ton und für die Conſonanzen, die Quart, Quint und Octav: Epogdoon, Diateſſaron, Diapente und Diapaſon, ferner die Verhältniſszahlen für dieſelben verzeichnet, ſo wie ſie das ganze Mittelalter ſchon kannte und wie ſie noch im fünfzehnten Jahr-
Anm. 12. hunderte Leo Battiſta Alberti in ſeinem Tractate über die Baukunſt und Marſilio Ficino in ſeinem Commentar zum Philebos ausführlich erörtert hatten. Unter den muſikaliſchen Zeichen iſt die nach Ariſtoteles vollkommenſte aller Zahlen X und, wie ſie durch Addition der erſten vier Zahlen gewonnen wird, vermerkt. Die Tafel bildet nun den Ausgangspunkt für die Thätigkeit der Gruppe. Da hat ſich zunächſt dem Knaben ein Mann auf ein Knie niedergelaſſen und ſchreibt, ohne auf ſeine Umgebung zu achten, eifrig in das auf den Schenkel aufgeſtützte Buch, was er weiter über Zahlen und Töne erforſchte. Die Tradition nennt ihn Pythagoras, und allerdings erſcheint dieſe markige Geſtalt mit dem gewaltigen Kopfe, der gefurchten hohen Stirn, der nach innen geſammelten Kraft geeignet, eine auserleſene Perſönlichkeit zu verſinnlichen. Ein bärtiger Greis blickt ihm über die Schultern, bemüht nachzuſchreiben, was er in dem Buche erſpäht, oder deſſen Inhalt mit ſeinen eigenen Forſchungen zu vergleichen. Die gleiche Neugierde treibt einen dunkel gefärbten Orientalen, für welchen kein beſtimmter Name bereit ſteht, ſich vorzubeugen und in der Schrift des knieenden Mannes zu leſen. Vor der

*) Lermolieff, Die Werke ital. Meiſter. S. 472. Früher wurde in dieſer Figur das Porträt Perugino's vermuthet.

Gruppe ſteht hoch aufgerichtet, den einen Fuſs auf einen niedrigen Steinſockel geſtellt, ſo daſs der ſchräg geneigte Oberſchenkel ein ſicheres Auflager für das aufgeſchlagene Buch bildet, ein Mann in der Vollkraft ſeiner Jahre, eine der bedeutendſten Perſönlichkeiten, welche Raffael auf dem Bilde geſchaffen. In Allem und Jedem erſcheint er den übrigen Genoſſen der Gruppe entgegengeſetzt. Während dieſe dicht aneinander

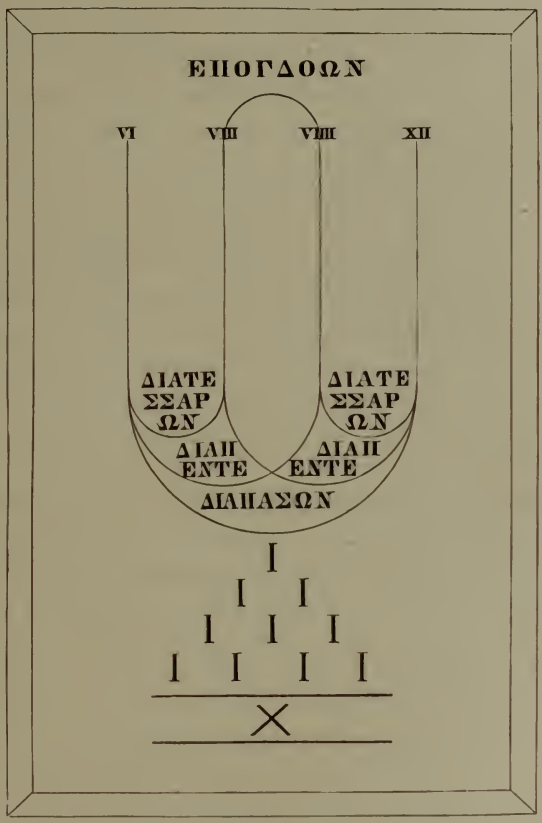


Fig. 65.

gedrängt hocken und kauern, ſteht er allein für ſich aufrecht; während ſie ſchreiben und leſen, demonſtrirt er aus ſeinem Buche, was er gefunden und erdacht; während jene endlich in die äuſsere Thätigkeit ſich vollkommen verſenkt haben, offenbart er eine gewaltige innere Erregtheit, die ſich auch in der lebhafteren Bewegung des Leibes kundgiebt. Zuſammengefaſst giebt aber auch dieſe ganze Gruppe ein lebendiges Bild vom Lehren und Lernen, vom allmählichen Begreifen bis zum ſelb-

ſtändigen Erkennen und deckt ſich auf dieſe Art vollkommen mit der Gruppe der Geometer und Aſtrologen auf der Gegenſeite.

Als formelle Spitze der Pythagorasgruppe ſtellt ſich dem Auge die ſchöne Jünglingsgeſtalt dar, welche Raffael zwiſchen dem Knaben, der die Tafel hält, und dem demonſtrirenden Philoſophen gezeichnet hat. Das anmuthige Geſicht iſt von langem, bis auf die Schultern herabfallenden Lockenhaare eingerahmt, der Leib in einen kunſtreich drapirten ſchweren weiſsen Mantel gehüllt. Langſam gemeſſen, mit der Linken den Mantel über der Bruſt zuſammen haltend, ſchreitet der Jüngling, von Vaſari wohl irrthümlich für den Herzog Francesco Maria von Urbino ausgegeben, entlang, das Geſicht dem Beſchauer zugewendet. Er nimmt keinen Antheil an der Thätigkeit der Gruppe. Das Recht, hier aufzutreten, giebt ihm ſeine Schönheit. Und wer wollte ihm das Recht weigern und ſeiner Erſcheinung zürnen, wenn dieſelbe ſo viele gefällige Reize bietet! Daſs Raffael ſich ausſchlieſslich von maleriſchen Intereſſen leiten lieſs, als er dieſe Figur ſchuf, die vortrefflich den ſonſt leeren Raum ausfüllt und belebt, unterliegt keinem Zweifel. Ob in ähnlicher Art die Rückſicht auf die künſtleriſche Form dem jugendlichen Frauenkopfe hinter dem Orientalen und dem Knaben über ihr ausſchlieſslich das Recht auf das Daſein verliehen, oder ob dieſe auch inhaltliche Beziehungen in ſich bergen, bleibt unentſchieden. Jedenfalls verbinden ſie ungezwungen die Pythagorasgruppe mit dem Geſtaltenkreiſe, welcher den Vordergrund links abſchlieſst.

Auf den hohen Sockel einer Säule hat ein laubbekränzter bartloſer Mann von liebenswürdig heiterem Ausſehen ein Buch geſtellt und lieſt in demſelben. Ein Jüngling, hinter ihm ſtehend, legt ihm die Hand auf die Schulter und blickt mit in die aufgeſchlagene Schrift, von der Seite naht ſich ihm ein bärtiger Greis mit einem Knäblein auf dem Arme. Gar mannigfache Deutungen, die eine ſo wenig ſicher wie die andere, hat dieſe Gruppe erfahren, daſs man ſich ſcheut, die Zahl derſelben noch zu vermehren. Kein Zweifel, daſs hier die Thätigkeit des Grammatikers verſinnlicht wird. Das bekundet nicht nur die Beſchäftigung der Glieder der Gruppe, ſondern deutet auch der Kranz auf dem Haupte des Lehrers an. Denn mit einem Spiele in den Adonisgärten, mit einem Gange durch belaubte Haine wurde von den Humaniſten das Studium der Grammatik verglichen. Damit mochte vielleicht die Erinnerung an die Stellen in den Schriften Marſilio Ficino's ſich verknüpfen, in welchen Plotin's Schönheit und Liebenswürdigkeit geſchildert, und wie ihm Frauen folgten und Eltern die Kinder zur Erziehung brachten, erzählt wird*). Marſilio Ficino's Ideen bildeten die Grundlage für Raffael's Schule von Athen.

*) Marſ. Ficini Opp. p. 1541.

Aehnlich wie unten im Vordergrunde entfaltet ſich auch oben auf der Platform ein reges ſelbſtändiges Leben. Links von der Halle ſteht Sokrates, an der Maske kenntlich, einer Gruppe von fünf Männern gegenüber, welchen er an den Fingern offenbar eine Schlufsfolgerung deutlich macht. Unter den Zuhörern feſſeln das Auge beſonders der von ganz anderen Gedanken erfüllte Jüngling, der ſich auf einen Mauervorſprung mit dem Ellbogen ſtützt und das Geſicht Platon zuwendet, ſowie der ſchmucke, jugendliche Krieger, unter welchem wohl das Bild des Alcibiades gedacht iſt. Der hinterſte der Zuhörer, ein derber, grobknochiger Mann in kurzgeſchürztem Rocke, winkt eifrig ein Paar herbei, welches aus der Ecke hervorkommt und in dem Jüngling, dem über der Haſt und Eile der Mantel von der Schulter gleitet, die begeiſterte Lernbegierde, in dem älteren, mit der Hand abwehrenden Mann das Zögern und Zaudern, Unterricht zu empfangen, verkörpert.

Für die ganze Gruppe bietet ſich die Bezeichnung: Dialektiker, am natürlichſten dar. Dann bleibt von den Wiſſenſchaften, welche auf die Philoſophie vorbereiten, nur noch die Phyſik übrig. Sie kann nach der ganzen Anordnung des Bildes nur auf der rechten Seite, der Sokratesgruppe gegenüber, ihren Platz gefunden haben, wo wir als Hauptperſon einen ſtattlichen Greis mit langem weiſsen Barte, vollſtändig in einen Mantel gehüllt und einen anderen älteren Mann, der mit verhülltem Kopfe, auf einen Stab geſtützt einherſchreitet, wahrnehmen. Doch hat Raffael auf jede nähere Charakteriſtik verzichtet, ſo daſs dieſelben nur gleich den anderen Figuren dieſer Gruppe, dem Jüngling, der einen Pfeilervorſprung als Stütze und ſein Knie als Schreibpult benützt, und dem benachbarten Manne, welcher ihm ruhig prüfend zuſieht, als eine allerdings künſtleriſch überaus wirkſame Staffage anzuſehen ſind.

Raffael hat die Gruppen und Geſtalten nicht gleichmäſsig über die ganze Bildfläche vertheilt; ſie drängen ſich gegen die Ecken und geſtatten in der Mitte einen freien Ueberblick der Treppe. Nur wenige Figuren unterbrechen hier die gerade Flucht der Stufen. Am Fuſse der Treppe ſitzt, auf einen Steinwürfel die Arme aufſtützend, in tiefſtes Nachſinnen verſunken, ein einſamer Denker; auf der zweiten Stufe hat ſich Diogenes gelagert; die dritte ſteigt behend, den Mantelzipfel nach Sitte der Italiener über die Schulter geworfen, ein Jüngling heran, dem Fingerzeige des alten Mannes folgend, der, im Herabſchreiten begriffen, den Fragenden auf Platon und Ariſtoteles verwieſen hat. Die Gründe für dieſe Anordnung laſſen ſich nicht ſchwer errathen. Platon und Ariſtoteles bilden nicht für die handelnden Perſonen den ausſchlieſslichen Mittelpunkt, auf welchen ſich alle beziehen, von welchem ſie die Richtung

empfangen. Die Mehrzahl der Gruppen erſcheint vielmehr ſelbſtändig geſtellt und beinahe abgeſchloſſen. Um ſo nothwendiger war es, die beiden Philoſophen für den Beſchauer als die Hauptgeſtalten zu charakteriſiren. Und dieſes geſchah am wirkſamſten ſo, daſs der Vordergrund vor ihnen frei blieb, der Blick des Betrachtenden ohne jeden Aufenthalt ſie trifft. Raffael's Vorausſicht hat ſich glänzend bewährt. Wer vor die Freske tritt, deſſen Auge wird ſtets zunächſt von den Geſtalten Platon's und Ariſtoteles' gefangen genommen, die allein in der Mitte der Halle ſtehen und, obgleich dem Auge am entfernteſten, dennoch der Phantaſie am nächſten erſcheinen; und wenn auch dann die Aufmerkſamkeit den anderen Gruppen ſich zuwendet, bei den Geſtalten des Vordergrundes verweilt und erſt allmählich wieder aufſteigt, am Schluſſe kehrt ſie doch zu Platon und Ariſtoteles zurück, welche die Scene beherrſchen und als die Gröſsten und Mächtigſten der ganzen Gemeinde ſich offenbaren.

In ihrer Nähe hört das Fragen und Schreiben auf, legt ſich das Drängen und Wogen, der Aufruhr der Geiſter. In ehrfurchtsvolles Schweigen gehüllt ordnen ſich ihre Schüler unwillkürlich in zwei Reihen; alle, die begeiſterten Jünglinge, die welterfahrenen Greiſe, beſeelt gleichmäſsig ein Gefühl der Bewunderung und Verehrung ihrer Meiſter. Ariſtoteles, jünger, ſchlanker, lebhafter im Weſen, faſt leidenſchaftlich im Ausdruck, ſtreckt gebietend die Rechte aus, Platon dagegen, ein würdiger Greis mit langem Barte, das Haar wie von Begeiſterung leiſe bewegt, das Gewand in ruhige Falten gelegt, weiſt mit erhobener Rechten zum Himmel empor. Wie erfüllt ſich da das Bild, welches die humaniſtiſche Philoſophie von den beiden Helden entworfen, von Ariſtoteles, der die Natur und das Weſen der Dinge, ihr Maaſs und ihre Zahl ergründet, und von Platon, der die Gedanken von den natürlichen Dingen zu ihrem Schöpfer, zu Gott, emporführt. Wenn uns noch ein Zweifel über die Herkunft und Grundlage des Bildes geblieben wäre; im Angeſicht dieſer beiden Geſtalten erkennen wir es unwiderleglich: In der Schule von Athen hat Raffael die Ideen des humaniſtiſchen Zeitalters von den aufſteigenden Stufen der Erkenntniſs, von der Harmonie des Wiſſens mit dem religiöſen Glauben, von der Einheit der platoniſchen Philoſophie mit der Theologie verkörpert. Und jetzt verſtehen wir auch Vaſari's Beſchreibung der Freske. Ihn hatten ſpätere Kupferſtiche, nach vereinzelten Gruppen angefertigt und mit irrigen Inſchriften verſehen, auf eine falſche Fährte geleitet, aber doch nicht völlig gehindert, daſs in ſeiner Erinnerung der richtige Inhalt des Bildes dämmere. »Die Theologen bringen die Philoſophie und Aſtrologie mit der Theologie in Einklang«, ſagt er das eine Mal, und an einer anderen Stelle: »Die Philo-

ſophie und die Aſtrologie, die Geometrie und die Poeſie vereinigen ſich mit der Theologie«. Ja, es iſt Platon, nach humaniſtiſchem Glaubensbekenntniſs »der göttliche Platon«, der »Theologe« Platon, welcher als den Gipfel aller Wiſſenſchaften, der Grammatik, Arithmetik, Muſik, Geometrie, Aſtrologie, Phyſik und Dialektik die Philoſophie aufgeſtellt und dieſe dann mit der Gotteserkenntniſs, der Theologie, vereinigt hat.

Die vierte Wand ſoll das Walten des Rechtes verherrlichen. Die Gliederung der Compoſition wird hier wie auf der Parnaſswand durch ein eingebautes Fenſter beſtimmt; aber nicht durch dieſes allein. Auch die Natur des darzuſtellenden Gegenſtandes wirkt einfluſsreich auf die Anordnung des Gemäldes. Und ſo hat denn Raffael durch die gleiche Beſchaffenheit der Wandfläche ſich keineswegs veranlaſst gefühlt, die Compoſition des Parnaſſes in den Hauptlinien einfach zu wiederholen, vielmehr dem neuen Werke eine weſentlich verſchiedene Geſtalt verliehen. Im Parnaſs erblicken wir ein einziges zuſammenhängendes Bild, welches ſich in dem Halbrund über dem Fenſter bis an die Seite des letzteren herabzieht und erſt hier ſeinen Abſchluſs findet. Die gegenüberliegende Wand zeigt uns drei ſelbſtändige, von einander ſcharf getrennte Darſtellungen. Ferner, während an allen anderen Wänden der Stanza della Segnatura die idealen Typen und hiſtoriſchen Vertreter der einzelnen geiſtigen Lebenskreiſe auf das Engſte verknüpft erſcheinen, hat Raffael an der vierten Wand die allegoriſche Darſtellung von der hiſtoriſchen geſondert. Im Halbrund über dem Fenſter ſchilderte er die Tugenden, welche dem ſocialen Leben vorſtehen, an den beiden Fenſterſeiten aber die zwei wichtigſten Acte der Geſetzgebung, durch welche das Daſein der neueren Völker geregelt wurde. Von der Wiedergabe einer begeiſterten, zu thätiger Theilnahme angeregten Gemeinde, entſprechend den Gemeinden der Theologen, Dichter und Philoſophen, ſah er ab. Streitende, im Lehren und Lernen begriffene moderne Juriſten zu malen, konnte ihn nur wenig locken; hätte er ſich aber auf die groſsen Geſetzgeber der alten Zeiten, auf Moſes, Solon, Lykurg u. ſ. w. eingeſchränkt, ſo würde er in der Charakteriſtik den anderen Wandbildern zu nahe gekommen ſein. Er entſchloſs ſich daher zu einem Wechſel im Tone der Schilderung und rettete dadurch nicht allein ſeinem Werke Friſche und Wahrheit, ſondern konnte es wenigſtens in den allgemeinen Umriſſen mit den übrigen Wandgemälden in Uebereinſtimmung bringen. Die allegoriſchen Figuren über den beiden hiſtoriſchen Scenen wecken einen

ähnlichen Eindruck wie der Himmel, der ſich in der Disputa über den Helden des Glaubens wölbt, oder wie Apoll mit den neuen Muſen, welche den Gipfel des Parnaſſes einnehmen. Der Beſchauer ſteigt von der realen Welt zu einer idealen empor.

Das Halbrundbild*) hat Raffael in einer ſeiner glücklichſten Stunden geſchaffen. Kein ſpröder Gedankenſtoff war zu überwinden, keine äuſseren Anweiſungen erſt ſorgfältig von der Phantaſie zurechtzulegen und innerlich umzugeſtalten. Die wenigen Embleme, deren er zur Charakteriſtik der einzelnen Geſtalten bedurfte, hatte längerer Gebrauch bereits abgeſchliffen. Seine ganze Kraft und Aufmerkſamkeit konnte daher Raffael ungehemmt den künſtleriſchen Seiten der Darſtellung zuwenden, der Schönheit und Reinheit der maleriſchen Formen ausſchlieſslich huldigen. Auf einer Marmorſtufe, die in der Mitte noch einen erhöhten Sockel trägt, haben ſich die drei Tugenden der Stärke, Vorſicht und Mäſsigung niedergelaſſen. Zunächſt zur Linken ſitzt die Stärke, das bekränzte Haupt gegen die mittlere Figur zugekehrt, ſo daſs Richtung des Kopfes und Haltung des Leibes contraſtiren, in der Hand einen ausgeriſſenen Eichenſtamm (Rovere?) haltend, von dem ein geflügelter Knabe die Früchte zu haſchen ſich abmüht, während ſein Genoſſe auf der anderen Seite von der Bank, auf der er ruht, ſich erhebt. Die kluge Vorſicht in der Mitte auf erhöhtem Sockel blickt in den von einem Genius ihr vorgewieſenen Spiegel; ein zweiter Genius hält hinter ihr die Fackel empor. Sie trägt einen Januskopf, zeigt vorn die Züge der Jungfrau, hinten, geſchickt durch das Kopftuch vermittelt, jene eines alten bärtigen Mannes und hat die Bruſt mit der Gorgomaske geſchmückt. Der Zaum in den weit vor geſtreckten Händen der dritten Geſtalt, zu deren Kopf dasſelbe Modell ſafs, wie zur Madonna aus dem Hauſe Alba, deutet die Mäſsigung an. Ein turbanartiges Tuch, mittels einer Binde unter dem Kinn befeſtigt, umhüllt das anmuthige Antlitz, ein leichtes Gewand iſt um den Oberkörper gelegt. Ihr zur Seite ſitzt ein prächtiger Knabe, mit dem Finger nach oben weiſend.

Gegen die Haltung der einzelnen Geſtalten mag vielleicht das Eine und Andere eingewendet werden können. Die Temperantia mag zu gewaltſam in der Bewegung, die Prudentia nicht belebt genug im Geſichte erſcheinen. Immer wird die Schönheit und Kraft der Formen unſere Bewunderung erregen. Welch' mächtiges Weib iſt die Stärke, welcher Schwung geht durch die Zeichnung der Gewänder. Sie ſind in groſsen Maſſen angelegt und bei allem Reichthum der Falten doch einfach und natürlich geworfen. Nichts von einem künſtlichen Arrangement und

*) Stich von R. Morghen.

rechnendem Vorbedacht iſt zu bemerken, vielmehr empfangen wir den Eindruck, daſs die Frauen, als ſie ſich niederlieſsen, den Mantel, wie es die Freiheit der Bewegung und die Bequemlichkeit der Lage erheiſchte, ordneten, hier ihn fallen lieſsen, dort den Saum aufzogen und den Zipfel über den Schooſs warfen. Vor Allem aber entzückt der äuſsere Umriſs der Compoſition. Dem Halbkreiſe, welcher die Fläche einſchlieſst, folgend, ſteigt auch das Bild in der Mitte empor. Innerhalb dieſer allgemeinen Begrenzung werden aber die Geſtalten von einer reizenden Wellenlinie umſchrieben, welche bei dem Genius in der linken Ecke beginnt und dann ſtetig ſteigt und ſinkt, bis ſie auf der rechten Ecke ihren Abſchluſs findet.

Rechts und links vom Fenſter ſind zwei gleichartige, innerlich wenig bewegte Scenen geſchildert, in welchen wohl die Porträttreue der dargeſtellten Perſonen von allem Anfange das gröſste Intereſſe erregte. Auf der ſchmaleren linken Fenſterſeite übergiebt Kaiſer Juſtinian dem Trebonianus das Geſetzbuch. Der Kaiſer, in den Purpurmantel gehüllt, den Lorbeerkranz auf dem Kopfe, den Herrſcherſtab in der Rechten, ſitzt auf einem einfachen antiken Stuhle und reicht dem vor ihm demüthig knieenden Rechtsgelehrten das Buch. Die Enge des Raumes macht die Bewegung des Kaiſers unfrei und drängt auch die ſechs Männer, welche ſein Gefolge bilden, gar zu dicht an einander.

Reicher entfaltet ſich der Vorgang auf der anderen, breiteren Seite. Der Papſt, der die markigen Züge Julius II. trägt, thront in einer mit Pilaſtern geſchmückten Niſche. Zwei Cardinäle, in Purpur gekleidet, ſchlagen den ſchweren goldgeſtickten Mantel zurück, ſo daſs die Arme des Papſtes frei hervorkommen. Mit der Rechten ertheilt er den Segen, mit der Linken überreicht er die Decretalen dem vor ihm knieenden Advocaten des Conſiſtoriums. Links im Hintergrunde ſtehen zwei Cardinäle, offenbar Porträts aus der Umgebung Julius' II., deren Namen auch Vaſari anführt; über dem Kopfe des Advocaten, deſſen Typus noch Jahre lang im Gedächtniſs Raffael's haften blieb, werden drei weitere Perſonen ſichtbar, ein Mönch mit gutmüthig beſchränktem Ausdrucke, dann aber noch zwei Charakterköpfe von echt nationalem Typus, mit energiſch geſchnittenen Zügen, aus welchen man eine ganze Geſchichte herausleſen kann.*)

*) Skizzen zu beiden Darſtellungen, mit der Feder gezeichnet und mit Biſter lavirt, befinden ſich im Städel'ſchen Muſeum in Frankfurt. (Ph.)

In der Zeit von ungefähr drei Jahren war das ganze grofse Werk der Stanza della Segnatura vollendet worden. Das Datum unterhalb des Parnaffes: 1511 giebt doch wohl den Schlufs der Arbeit an. »Und als das Werk fertig war, bezeugte der Papft dem Künftler feine grofse Zufriedenheit«, fagt Vafari, nachdem er die Fresken der Stanza zu Ende befchrieben. Für uns kunftarme Nachgeborene fteigert fich die Zufriedenheit zu kaum begrenzter Bewunderung. Wir wiffen zwar, dafs Raffael auch jetzt noch nicht die volle Höhe feiner Entwickelung erreicht hat und feine Kraft noch immer im Steigen begriffen ift. Wir werden Werke von ihm kennen lernen, in welchen fich ein noch mächtigerer Auffchwung feiner Phantafie, ein noch gröfserer Reichthum, eine noch durchfichtigere Klarheit der Formen offenbart. Trotzdem bewahren die Bilder in der Stanza della Segnatura für uns eine befondere Anziehungskraft. Es trifft fie eben der Schein eines grofsen Jahrhunderts, es fpricht aus ihnen nicht allein der Künftler, fondern auch alle die prächtigen Männer, welche die Renaiffance zu dem fonnenhellften Sonntag in unferem hiftorifchen Leben gemacht haben. Wir träumen vor Raffael's Fresken noch einmal den Traum der Humaniften durch von dem Bande, das die grofsen Männer aller Zeiten verknüpft, von dem reichen Erbe, welches uns die Antike hinterlaffen, von dem ewigen Frieden der Geifter. Niemals ift es einer Zeit wieder fo gut geworden, dafs ihr Bekenntnifs in fo fchönen Farben und reichen Formen ausgedrückt wurde, niemals machte aber auch eine Zeit die Anwendung der fchönen Farben und reichen Formen fo leicht. Die culturgefchichtliche Bedeutung der Raffael'fchen Fresken fügt immer noch einen neuen Reiz zu ihrem künftlerifchen Werthe hinzu.

Dann aber feffelt uns der Einblick in das ftetige gefunde Wachfen des jungen Meifters. Er hatte einen gewaltigen Sprung gewagt, als er von Florenz nach Rom überfiedelte. Die Kluft zwifchen feinem letzten florentiner Werke und feiner erften römifchen Arbeit ift viel gröfser als der Unterfchied zwifchen feinem erften und letzten römifchen Gemälde. Nachdem aber einmal das Wagnifs gethan und gelungen war, geht er klaren Blickes und feften Schrittes langfam vorwärts. Wir können beinahe an jedem folgenden Bilde feine Fortfchritte bemeffen. Seine Technik wird ficherer; foweit es der arge Zuftand der Fresken erlaubt, bemerken wir, dafs er immer feltener zur Uebermalung al secco greift, die Farben kräftiger nimmt, mit Hilfe derfelben auch zu modelliren lernt. Die Männerköpfe werden markiger, die Frauenleiber mächtiger, die Gewänder wallender. Es ift ein vornehmes, kräftiges Gefchlecht, mit welchem wir auf feinen Bildern immer häufiger und inniger verkehren. Wir fragen

nach den Einflüſſen, welchen er unterthan wurde und welche den Umſchwung in ihm hervorriefen. Zunächſt denken wir natürlich an die Deckenbilder in der Sixtina. Dieſe vollendete Michelangelo aber erſt, lange nachdem Raffael die Fresken in der erſten Stanza fertig gemalt. Sollte Raffael, während Michelangelo noch an der Arbeit war, die Gelegenheit gehabt haben, die Decke in der Sixtina, beſonders die Einzelfiguren, auf die es ihm vorzüglich ankommen muſste, eingehend zu ſtudiren? Dem widerſpricht Condivi's Bericht. Auch findet ſich in Raffael's erſten römiſchen Fresken keine einzige Figur vor, die man nothwendig und unmittelbar auf Michelangelo's Vorbild zurückführen müſste. Ebenſowenig kann man der Antike einen hervorragend beſtimmenden Einfluſs zuſchreiben. Nur in einzelnen Fällen borgte ſich Raffael, wie wir ſahen, von ihr Formen und Geſtalten. Müſſen nun auch die einzelnen unmittelbaren Muſter geleugnet werden, ſo wird man deſto williger zugeben, daſs die Perſonen, Dinge und Verhältniſſe zuſammen, Michelangelo und Bramante, die Antike und die Werke der Zeitgenoſſen, das groſse Leben in ſeiner Umgebung auf ihn einwirkten und ſeine Entwickelung gleichmäſsig förderten. Er entnahm ſeine Kraft dem Boden, den er betrat.

VII.

Die Stanza d'Eliodoro.

Die Wandgemälde in der Stanza della Segnatura ſchneiden ſcharf und tief ein in den Entwickelungsgang Raffael's. Selbſt das älteſte derſelben ſetzt eine vollkommene Wandlung des Anſchauungskreiſes und der Formenwelt voraus, und läſst als ſelbſtverſtändlich einen durchgreifenden Wechſel im äuſseren Leben des Künſtlers vorangehen. Eine ſo genaue Grenzlinie zwiſchen der florentiner und römiſchen Periode kann bei den Tafelbildern nicht gezogen werden. Nur langſam verhallen die liebgewonnenen florentiner Stimmungen, und längere Zeit währt es, ehe die neuen römiſchen Einflüſſe hier zu unbeſtrittener Herrſchaft gelangen. Hier ſtöſst man am eheſten auf eine Art von Uebergangsſtil, welcher nur allmählich in die neue Weiſe ſich einlebt, wenigſtens in Einzelheiten an den älteren Gewohnheiten feſthält. Madonnenbilder aus den erſten römiſchen Jahren geben uns darüber guten Aufſchluſs.

Zuerſt ändert ſich der landſchaftliche Hintergrund. Der Horizont geht zurück, ſo daſs das Auge über weite, in leichten Wellen bewegte Flächen ſtreift; an die Stelle der mit ſpärlichen Bäumen beſetzten Hügel treten ſchön geſchwungene Bergzüge, antike Ruinen krönen die nächſten Höhen oder bilden wohl auch den unmittelbaren Schauplatz des Vorganges. Das liebliche, aber den Eindruck leicht zerſplitternde Einzelleben tritt gegen die charakteriſtiſchen Linien in der Landſchaft zurück, wie es in Wirklichkeit in Roms Umgebung beobachtet wird. Es wäre wunderbar geweſen, wenn die Zauber der römiſchen Natur Raffael nicht alsbald gefangen genommen hätten. Auch im Chriſtkind verſpürt man den Einfluſs der römiſchen Luft. Die Formen werden voller und kräftiger, die Bewegungen kühner und freier; zuweilen erſcheint das Kindesalter Chriſti und Johannes' mit dem Knabenalter vertauſcht, der rundliche Körper in einen anmuthig ſchlanken, wie ihn die Nähe der Antike lieben lehrt, verwandelt. Am längſten widerſteht der Kopf der Madonna den neuen Anregungen. Selbſt nachdem ihr Leib bereits ſtattliche und

mächtige Formen angenommen und der Künſtler gelernt hat, das Gewand in breite Falten zu legen und in groſsen Maſſen zuſammenzuhalten, bewahrt das Antlitz gern noch die fröhlich holden Mädchenzüge der florentiner Periode. Erſt als in Raffael's Colorit neue Grundſätze zur Herrſchaft gelangten, verſchwand auch aus den weiblichen Köpfen der ältere, auf eine zarte, leichte, auch in den Schatten helle Färbung berechnete Typus. Ein kleines, im Dresdener Cabinet bewahrtes, leider nicht mehr unverſehrtes Blättchen (Br. 81) lehrt uns die Veränderung, welche mit dem Madonnentypus vor ſich ging, am beſten kennen. Dem Betrachter wird die Verwandtſchaft der Geſichtsformen, beſonders der Stirn, der Augen,

Fig. 66. Handzeichnung im Kupferſtich-Kabinet zu Dresden.

des Mundes mit den berühmteſten römiſchen Madonnen Raffael's nicht entgehen und die Vermuthung, daſs hier überall ein beſtimmtes Modell zu Grunde liege, auftauchen. (Fig. 66.)

Es ſcheint, daſs Papſt Julius ſelbſt mit Aufträgen auf Tafelbilder den Gönnern Raffael's voranging. In die Kirche Sta. Maria del popolo, gleichſam der Familienkirche der Rovere, ſtiftete er ſein eigenes Portrait*) und ein Madonnenbild. Beide Werke ſind ſchon frühzeitig und oft wiederholt worden und noch gegenwärtig in einer gröſseren Zahl von Exemplaren vorhanden. Dieſe groſse Beliebtheit hat aber bei den zwei Bildern nicht die gleichen Früchte getragen. In Bezug auf das Portrait können wir uns vor Prätendenten, welche den ausſchlieſslichen Anſpruch auf

*) Kreidezeichnung des Kopfes nach dem Leben in Chatsworth. Br. 85.

Originalität erheben, kaum retten; was das Madonnenbild betrifft, ſo haben die zahlreichen Wiederholungen den Glauben, als könnte das ſeit achtzig Jahren verſchollene Original noch jemals wiedererkannt werden, ſtark erſchüttert. Florenz beherbergt die beiden Portraitexemplare, welche ſich am eifrigſten den Rang ſtreitig machen. In der Modellirung und in der energiſchen Farbenbehandlung ſind beide Exemplare gleich vortrefflich, das Gemälde im Pittipalaſte noch etwas tiefer im Tone als jenes in der Tribuna. In Einzelheiten weichen ſie von einander ab. Am Exemplar in der Tribuna erſcheinen die Nebendinge und Theile der Gewandung, wie das weiſse Chorhemd, ſorgfältiger ausgeführt, dagegen der Bart maſſiger behandelt, als am Pittiexemplare, wo namentlich der
Anm. 1. Bart mit feinerem Pinſel aufgetragen iſt. Die Betonung des Weſentlichen, die flüchtige Wiedergabe des Nebenſächlichen macht die Originalität des Pittiexemplares wahrſcheinlich. Dagegen ſpricht freilich ein nur ganz äuſserlicher Umſtand zu Gunſten des Bildes in der Tribuna. Dasſelbe iſt durch Erbſchaft aus dem Hauſe Rovere an die Herzöge von Toscana gekommen, während über die Herkunft des Pittiexemplares nichts Sicheres bekannt iſt.

Die von Julius II. in die Kirche Sta. Maria del popolo geſtiftete Madonna blieb auf ihrem urſprünglichen Standorte wahrſcheinlich bis 1717, in welchem Jahre ſie ein gewiſſer Girolamo Lottorio an den Schatz von Loreto verſchenkte. Seitdem führt das Bild den Namen: Madonna di Loreto. Es iſt uns weder eine Kunde über das Anrecht des Lottorio an den Beſitz des Gemäldes geworden, noch auch wurde jemals das Schickſal des letzteren, ſeitdem es am Schluſſe des vorigen Jahrhunderts aus dem lauretaner Schatze verſchwand, aufgehellt. In Maaſsen und Verhältniſſen, im Colorit und in Einzelheiten der Ausführung weichen die zahlreichen Copien der Madonna di Loreto*) vielfach von einander ab; unverändert bleibt aber der Kern der Compoſition, das ihnen allen gemeinſame Erbe Raffael's, auf welchem weſentlich der Werth aller Nachbildungen beruht. Die Madonna hebt den Schleier vom ruhenden Chriſtkinde, welches, eben erwacht, der Mutter fröhlich die Arme entgegenſtreckt. Joſeph, auf einen Stab geſtützt, ſteht hinter der Madonna und blickt theilnehmend auf den Vorgang.

Raffael hat kein neues Motiv hier verkörpert, in dem zärtlichen Ausdrucke der Madonna, in dem ſtrahlenden Geſichte des Chriſtkindes, in der Betonung der Seligkeit, welche das unmittelbare Zuſammenleben gewährt, florentiner Stimmungen wieder erweckt. Dennoch nimmt man

*) Das beſte Exemplar bei Cav. Laurie in Florenz. Skizze für das Chriſtkind in Lille. Br. 76.

gegen die früheren Schilderungen einen leisen Unterschied im Tone wahr. Raffael nähert sich dem uralten Devotionsbilde, welches dem Christkinde eine erhöhte Würde verleiht und dasselbe in den Mittelpunkt der Darstellung rückt. Nicht als ob die künstlerischen Formen gleichfalls wieder auf die alte naive Einfalt zurückgeführt würden. Sie bewahren die vollendete lebendige Anmuth, sie werden noch in ihrer Kraft und Fülle gesteigert, aber sie stehen nun im freien Dienste der religiösen Empfindung und huldigen zwanglos kirchlichen Ideen. Geschähe dieses ausnahmsweise einmal und das andere Mal, so könnte der Zufall, welcher die Phantasie einen Augenblick lang auf diesen Pfad gelockt, zur Erklärung angerufen werden. Dieser andächtige Hauch kehrt aber in einer ganzen Reihe von Madonnenbildern wieder; nicht in den Handzeichnungen, in welchen vielmehr noch lange die ungetrübte florentinische Lebensluft nachhallt, wohl aber in den ausgeführten Gemälden. Dass die äussere Bestimmung derselben in einzelnen Fällen dazu beitrug, den religiösen Ton festzuhalten, wer möchte es ableugnen? Und die Mehrzahl der frührömischen Madonnen Raffael's wurde für Kirchen gestiftet. Als ebenso sicher darf aber auch der Einfluss der kirchlichen Macht und des kirchlichen Pompes gelten, die ihm in Rom in den würdevollsten Formen entgegentraten und wenigstens in der ersten Zeit seine Phantasie stark färbten. Unwillkürlich gab er den von ihm hier geschilderten Scenen den Zug des religiösen Idealismus, welcher in Rom gewissermassen zu Hause war, jedenfalls den frischen Ankömmling gewaltig ergriff.

Aus derselben Stimmung, welcher die Madonna di Loreto entsprungen war, heraus schuf Raffael noch die Madonna mit dem Diadem und die Madonna del divino amore; einen verwandten Ton schlagen die Madonna del passeggio und selbst die Madonna aus dem Hause Alba an, welche sonst am meisten den florentiner Bildern sich nähert und mit der Madonna della sedia zusammen das Nachleben florentiner Anregungen in Raffael's römischer Periode am stärksten bekundet.

Auf weiche Tücher gebettet schläft sanft und ruhig das Christkind. Der eine Arm hält noch die Lage fest, welche er bei dem Einschlummern eingenommen und ist um das Haupt geschlungen, den anderen hat der Schlaf gelöst, so dass er leicht den Leib entlang herabgleitet. Leise hebt die knieende Madonna den Schleier von dem Kinde und zeigt es in seiner erquicklichen Ruhe, das Bild der Unschuld und des glücklich harmlosen Friedens, dem Johannesknaben, der, von der Linken der Madonna umfasst und herangezogen, ihr zur Seite kniet und die Hände zur Andacht gefaltet hat. Diese Scene, in eine von antiken Ruinen belebte Landschaft verlegt, schildert die Pariser Madonna mit dem

Diadem.*) Noch ſtärker als hier tritt in der Madonna del divino
Anm. 2. amore**) im Muſeum zu Neapel das Chriſtkind als Mittelpunkt auf. Es ſitzt rittlings auf dem Knie der Madonna, die mit gefalteten Händen zuſieht, wie ihr Sproſſe ſeine erſte ſelbſtändige Handlung als Gottesſohn verſucht und den anbetenden Johannes ſegnet. Der Vorgang würde noch ernſter und feierlicher wirken, wenn nicht Raffael einen Zug eingeſtreut hätte, der uns in die unbefangene Wirklichkeit verſetzt. Dem noch linkiſchen Kinde führt die heilige Anna, ganz groſsmütterlich in Weſen und Ausdruck, den Arm. So werden wir wieder in das harmlos glückliche Familienleben zurückgeführt, von welchem uns der an das kirchliche Myſterium ſtreifende Hauptinhalt des Bildes entfernt hatte. Raffael mochte ſelbſt die Empfindung haben, daſs er einen neuen Boden betreten. Selbſt das Colorit ſucht er dem würdevollen ernſten Gegenſtande genauer anzupaſſen. Er giebt den Halbtönen gröſsere Kraft und Tiefe und läſst Farbengegenſätze ohne Scheu nebeneinander beſtehen. Der monumentale Stil ſcheint durch, wenn auch die Frescomalerei hier noch nicht ihr unbedingtes Uebergewicht geltend macht.

Im Angeſicht der Madonna del divino amore möchte man behaupten, daſs die zukünftige Richtung Raffael's hier ihre Schatten vorausgeworfen habe; hält man ſich dagegen die Madonna del Paſſeggio oder die Madonna aus dem Hauſe Alba vor Augen, ſo entdeckt man die Unſterblichkeit der florentiner Anſchauungen in Raffael's Phantaſie. Von der Madonna del Paſſeggio iſt, ſo ſcheint es, die Urſchrift verloren gegangen. Nur die Compoſition können wir mit voller Sicherheit auf Raffael zurückführen, während die Ausführung der zahlreich erhaltenen Exemplare in Farben, ſelbſt des berühmteſten unter ihnen, welches Lord Egerton in London bewahrt, im beſten Falle ſeiner Werkſtatt, meiſtens aber viel ſpäteren Zeiten angehört. Die Madonna, eine der ſtattlichſten Geſtalten, die Raffael geſchaffen, ergeht ſich mit dem Chriſtusknaben im Grünen. Ihr begegnet Johannes, der wie gewöhnlich auf ein dünnes Rohrkreuz ſich ſtützt und ein Lammfell loſe über die linke Schulter herabhängen hat. Er bringt zärtlich ſein Geſicht dicht an das Geſicht ſeines Altersgenoſſen, der aber nicht mehr ſeinesgleichen iſt, und beugt demuthsvoll das Knie, um Chriſtus zu huldigen. Dankbar dafür legt ihm die Madonna die Rechte auf das Haupt, während ſie mit der Linken den Arm Chriſti umfaſst hält und den Knaben leicht an ihren Leib preſst. Gegenüber dem zärtlichen Anſtürmen des Johannes erſcheint dieſer feſte Halt, welchen

*) Stich von Desnoyers.

**) Stich von Lorichon. Carton ſchlecht erhalten, gleichfalls in Neapel.

die Madonna dem Chriſtusknaben gewährt, als ein fein erſonnener, dabei ganz natürlicher Zug. So viel Bewunderungswürdiges aber auch ſonſt die Compoſition zeigt: der ſchlieſsliche Eindruck iſt dennoch nicht harmoniſcher Natur. Und dabei ſieht man noch von Joſephus ab, der ſeitwärts durch die Büſche ſchleicht, ohne irgend einen anſchaulichen Antheil an der Handlung zu nehmen. Raffael hat über dieſen Heiligen nicht ſo arg geſpottet wie Giotto, offenbar aber gleich allen andern Künſtlern die Schilderung desſelben wenig dankbar gefunden. Die unvollkommene Befriedigung aber, welche dieſes und andere verwandte Bilder gewähren, hängt wohl damit zuſammen, daſs ſie einer Uebergangsſtimmung entſprungen ſind und aus dieſem Grunde noch keine geſchloſſenen, einheitlichen Formen aufweiſen.

Das Hineinragen in eine andere Welt, ohne in ihr vollkommen aufzugehen, mindert die Wirkung auch der Madonna aus dem Hauſe Alba*), ſo benannt, weil ſie eine Zeit lang im vorigen Jahrhundert ſich im Beſitze der Herzoge von Alba befand. Urſprünglich ſoll das Bild auf dem Altare einer Kloſterkirche (Nocera de' Pagani) im Neapolitaniſchen geſtanden haben, wogegen aber die Rundform zu ſprechen ſcheint. Gegenwärtig (ſeit 1836) gehört es zu den wenig zugänglichen Schätzen der Petersburger Eremitage. Wie lebendig noch der florentiner Geiſt in Raffael herrſchte, ſagen namentlich die Röthelzeichnungen aus, welche das Liller Muſeum (Br. 89, 90) von der Madonna aus dem Hauſe Alba bewahrt. Auf der einen Seite des koſtbaren Blattes iſt die ganze Gruppe und neben derſelben noch zwei Skizzen zur Madonna della Sedia dargeſtellt, woraus erhellt, daſs die beiden Madonnen in ihrem Urſprunge zeitlich zuſammenfallen. Die Rückſeite des Blattes zeigt auſser einem halbverwaſchenen Entwurfe zu einer Madonna, welche vom Chriſtkinde umhalſt wird, das Naturſtudium für die Figur der Madonna. Zum Modell diente Raffael ein junger Burſche, blos mit einem Hemde bekleidet, welches hoch über die Kniee hinaufgezogen iſt. Da die Beine im Bilde doch verhüllt werden, läſst ihnen Raffael hier unbefangen die männliche Form; bei der Zeichnung des Kopfes dagegen legt er ſchon einen madonnenhaften Zug in das Antlitz, den er offenbar dem Modelle nicht ablauſchen konnte, ſondern, in ſeinem ſchöpferiſchen Denken vorarbeitend, ſelbſtändig erſann, auch im ausgeführten Bilde beibehielt. Dieſes führt uns die Madonna in jugendlich anmuthiger Erſcheinung vor, um den Kopf ein leichtes Tuch turbanartig gewunden, den Körper in ein ſchwer und wuchtig fallendes Gewand gehüllt. Sie hat ſich auf blumenreichem Raſen

*) Treffliche Photographie von Braun.

niedergelaſſen und hält in der einen Hand läſſig ein Buch, während ſie mit der anderen das Chriſtkind umfängt, das ſich von ſeinem Sitze im Schooſse der Madonna erhebt, um von dem knieenden Johannesknaben das dargereichte Rohrkreuz zu empfangen. Der Grundton iſt in der Madonna Alba (wie in dem gleichzeitigen und vielfach verwandten Kupferſtiche Marcanton's: die Madonna mit dem langen Beine) florentiniſch. Sieht man aber näher zu, ſo entdeckt man nicht allein in Einzelheiten, wie in den Sandalen der Madonna, in den Bergzügen im Hintergrunde der Landſchaft römiſche Erinnerungen; noch ungleich ſtärker deuten der ernſte Ausdruck des Chriſtkindes und die ehrerbietigen Geberden des Johannes die Aenderung in der Auffaſſung an, welcher bald auch ein Wechſel im Stile, in der Formengebung und im Colorit folgen ſollte. Um über dieſe letztere Wandlung volle Klarheit zu erlangen, thut es aber Noth, zur Hauptthätigkeit Raffael's zurückzukehren und ſeine künſtleriſche Entwickelung auf dem Gebiete der Frescomalerei, wo ſie ſich genauer beobachten läſst, zu ſchildern.

Die Arbeiten in den Stanzen wurden, ſo lange Julius II. lebte, keinen Augenblick unterbrochen. Gleich nach der Vollendung der Stanza della Segnatura ging Raffael an die Ausſchmückung der anſtoſsenden Kammer, welche nach dem hervorragendſten Wandgemälde die Stanza d'Eliodoro genannt wird. Vor Raffael hatten hier bereits andere Künſtler gemalt; doch wurden bekanntlich auf Befehl des Papſtes alle Bilder abgeſchlagen, um für Raffael's Schöpfungen Raum zu gewinnen. Nur die dekorative Einrahmung der Decke, eher die Spuren Sodoma's tragend als Peruzzi's, deſſen Thätigkeit in dieſer Stanze von Einzelnen vermuthet wird, blieb ſtehen. Aehnliche Verhältniſſe traten alſo an Raffael heran, wie bei der eſten Stanze; ähnliche Fragen wie dort liegen uns auch jetzt wieder zur Löſung vor. Hat ſich Raffael durch den älteren Bilderſchmuck ſtofflich beſtimmen laſſen, die Gegenſtände der Darſtellung im Weſentlichen beibehalten und nur in den Formen dieſelben erweitert und vergröſsert? Hat ferner Raffael an den eigenen Compoſitionen während der Arbeit keine wichtigen Aenderungen vorgenommen? Reiften ſie erſt allmählich, oder hat er gleich von allem Anfange den rechten Ton getroffen? Und endlich, wie weit war er von fremdem Willen abhängig, welchen Antheil haben dritte Perſonen an dem hier verkörperten Gedankenkreiſe?

Das Material, um auf alle dieſe Fragen eine genügende Antwort zu geben, iſt nicht ſo reichhaltig, als der Anſchein vermuthen läſst. Es hat

ſich zwar eine lange Reihe von Zeichnungen zu den Fresken in der Stanza d'Eliodoro erhalten; nur wenige zeigen aber die unverfälſchte Handſchrift des Künſtlers und können als vorbereitende Stufen zu den ausgeführten Bildern gelten. Weitaus die Mehrzahl erſcheint als Schülerarbeit, zur Uebung gezeichnet und zuweilen ſogar erſt lange nach Vollendung der Fresken begonnen. Zwei Umſtände treten auſserdem hinzu, die Entwickelungsgeſchichte dieſes Bilderkreiſes ſchwierig zu geſtalten. Zum erſten Male nahm hier Raffael die Mitwirkung eines Schülers, vielleicht des damals zwanzigjährigen Giulio Romano*) in gröſserem Maaſse in Anſpruch, ſo daſs nicht allein die techniſche Ausführung, ſondern theilweiſe auch die Erfindung dieſem zufällt. Dann aber ſtarb, während Raffael in der Stanza d'Eliodoro arbeitete, Julius II. Leo X. beſtieg den päpſtlichen Thron. Neue perſönliche Wünſche tauchten auf, verlangten Rückſicht und zwangen wahrſcheinlich Raffael noch nachträglich zu Aenderungen in der Wahl der Gegenſtände, in der Anordnung der Bilder. Wenn die Theilnahme des Schülers in die künſtleriſchen Formen ein fremdes Element brachte, das nicht immer ſcharf ausgeſchieden werden kann, ſo hat der plötzliche Wechſel in der Perſon des Beſtellers den inhaltlichen Zuſammenhang der Bilder gelockert oder doch die Einheit aus theilweiſe neuen Gliedern aufgebaut.

Der Bilderſchmuck vertheilt ſich hier wie in der erſten Stanze auf Decke und Wände. An der Decke hat Raffael in der Form aufgeſpannter Teppiche vier himmliſche Erſcheinungen, von welchen die Bücher des alten Teſtamentes berichten, geſchildert: Jehova kündigt Noah die Rettung aus dem über die ſündige Menſchheit verhängten Strafgerichte an; ein Engel des Herrn fällt Abraham in den Arm und wehrt ihm, das Opfer Iſaaks zu vollziehen; Jacob ſieht im Traum die Himmelsleiter und Jehova ſpricht aus dem brennenden Dornbuſch zu Moſes. Aehnlichen Erſcheinungen himmliſcher Boten und Zeichen begegnen wir auch auf den Wandgemälden. Als der ſyriſche Feldherr Heliodor die Tempelſchätze zu Jeruſalem zu plündern ſich anſchickte, wurde er, wie das zweite Buch der Maccabäer (c. 2. v. 23) erzählt, durch einen himmliſchen Reiter in die Flucht getrieben. Vor dem heiligen Petrus, welcher dem Papſt Leo dem Groſsen zur Seite ſchwebte, wich nach der »legenda aurea« der Hunnenkönig aus Italien zurück. Dem zweifelnden Prieſter offenbarte ſich nach einer raſch berühmt gewordenen Sage in Bolſena während des Meſsopfers in der Hoſtie der Leib Chriſti. Den heiligen Petrus endlich befreite ein Engel aus dem Kerker, in welchen ihn (Apoſtelgeſch.

*) Vaſari läſst ihn erſt in der dritten Stanze, alſo 1514, mitwirken.

cap. 12) König Herodes geworfen hatte. Durch alle vier Wandbilder weht demnach ein gemeinſamer Zug, in allen greift ein Abgeſandter des Himmels in die Handlung entſcheidend ein und führt die Kataſtrophe herbei. Die Handlung ſelbſt hat ſtets zum Ziele die Befreiung des Glaubens und die Rettung der Kirche. Man könnte daher annehmen, daſs alle vier Darſtellungen, wie ſie innerlich verwandt ſind, ſo auch äuſserlich zu gleicher Zeit erfaſst wurden und einem einheitlichen Gedankenkreiſe den Urſprung verdanken. Die genauere Betrachtung enthüllt aber einen weſentlichen Unterſchied zwiſchen der Befreiung Petri und den übrigen Wandgemälden. Bei der Befreiung Petri allein iſt kein Papſt gegenwärtig, während in den anderen Darſtellungen ſtets der Papſt mit ſeinem Gefolge Platz gefunden hat und eine mehr oder minder bedeutende Rolle ſpielt. Scheint es doch, daſs dem Künſtler kaum weniger warm an das Herz gelegt wurde, den Papſt zu verherrlichen, als die hiſtoriſchen Vorgänge lebendig und ergreifend auszumalen.

Aus welchem Grunde hat man nur bei dem erſteren Bilde davon abgeſehen? Wir erinnern uns, daſs die Meſſe von Bolſena, die Vertreibung Heliodor's und die Flucht Attila's nachweislich noch zu Julius' II. Zeiten entworfen wurden. Von dem vierten Bilde iſt dieſer frühe Urſprung nicht bekannt; im Gegentheile wird angenommen, daſs Leo X. in dem Schickſale des Apoſtelfürſten das eigene vorgebildet glaubte, in verſteckter Weiſe in der Befreiung Petri ſeine Erlöſung aus der franzöſiſchen Gefangenſchaft nach der Schlacht bei Ravenna (11. April 1512) verherrlichen wollte und die Rettung Petri aus dem Kerker auf die vierte Wand zu malen befahl. So drängte ſich die politiſche Anſpielung in die monumentale Kunſt ein und verwandelte die letztere beinahe in ein bloſses Räthſelſpiel. Es herrſcht zwar die Meinung, daſs Leo X. dieſe häſsliche Uebung bereits vorgefunden und nichts gethan habe, als das Werk Julius' II. fortzuſetzen. Man vermuthet ähnliche Anſpielungen auf Ereigniſſe der unmittelbaren Gegenwart auch in den übrigen Bildern der zweiten Stanze, ja einzelne Erklärer gehen ſo weit, alle Gemälde in dieſer und den folgenden Stanzen in eine unmittelbare Beziehung zu dem lateraniſchen Concil zu ſetzen, welches vom 3. Mai 1512 bis 16. März 1517 in Rom verſammelt war. Raffael's Fresken ſollen nach dieſer Anſicht die Thätigkeit des Concils verherrlichen, ſeine Beſchlüſſe illuſtriren. Gewiſs träfe Raffael kein Tadel, daſs ſeine Phantaſie von groſsen Ereigniſſen der Gegenwart ſich ergriffen zeigt, ſeine Kunſt dieſelben wiederſpiegelt. Noch weniger verdiente der Papſt dafür einen Vorwurf, daſs er einen, wenn auch mehr durch politiſche Künſte als durch kirchliche Macht errungenen Triumph in ſeinen Prunkgemächern verewigt ſchauen

will. Nichts würde hindern, Raffael's Fresken mit dem lateraniſchen Concil in Verbindung zu bringen, wenn nicht die Schwierigkeit beſtände, ſie der Zeit nach in Einklang zu bringen. Raffael hätte noch während die Verhandlungen im Concil ſchwebten, ihren Ausgang errathen und Anm. 3.
bereits künſtleriſch geſtalten, in einzelnen Fällen ſogar noch ehe die Gegenſtände berathen wurden, die Beſchlüſſe über dieſelben in idealer Weiſe verherrlichen müſſen. Ein unmittelbarer Zuſammenhang zwiſchen den Fresken in den Stanzen und dem lateraniſchen Concil läſst ſich nicht begründen. In Einzelheiten, welche erſt während der Ausführung des Bildes feſtgeſtellt wurden, gab Raffael Anſpielungen an Zeitgenoſſen und gegenwärtige Ereigniſſe Ausdruck, brachte z. B. Porträts in denſelben an, die Grundzüge der Compoſition hat er unabhängig von der Tagesgeſchichte entworfen. Es bedurfte nicht erſt des lateraniſchen Concils, um die Gedanken, welche die Bilder des Heliodorzimmers ausſprechen, zu wecken. Die Stimmung, welche ſeit dem Baſeler Concil die kirchlichen Kreiſe durchzog, die Ziele, welche der Regierung Julius II. überhaupt vorſchwebten, genügen, um die Wahl der Gegenſtände und den Ton der Schilderung zu erklären. Den älteſten Beſchreibern der Stanzen lag auch die kirchenpolitiſche Deutung derſelben fern. Vaſari giebt als Inhalt des Heliodorbildes »die Vertreibung des Geizes aus der Kirche« an. Erſt Bellori (1695) entdeckte in den einzelnen Gemälden eine politiſche Tendenz. Daſs dieſe in die Bilder nachträglich hineingelegt wurde, nicht nothwendig mit ihnen verknüpft iſt, beweiſt die Wiedergabe der gleichen Gegenſtände bereits vor Raffael's Zeit. Heliodor's Vertreibung aus dem Tempel war auf einem Teppich dargeſtellt, welchen Julius II. noch als Cardinal gekauft hatte*), die Meſſe von Bolſena iſt nur die Variante einer weit verbreiteten Legende, welche als »Meſſe des heiligen Gregorius« im 15. Jahrhundert vielfach von Künſtlern geſchildert wurde, die Befreiung Petri hatte Filippino Lippi in der Brancacci-Kapelle gemalt.

Nur bei dem letzten Bilde darf man aus der ſpäteren Einfügung auf den Zutritt neuer äuſserer Einflüſſe und zwar, wie es in der Natur des neuen Papſtes Leo X. lag, rein perſönlicher Art ſchlieſsen. Denn wir beſitzen, wenn nicht Alles täuſcht, die Compoſition, welche urſprünglich die Stelle der Befreiung Petri einnahm und erſt nachträglich durch dieſelbe verdrängt wurde. Die Louvreſammlung bewahrt ein Blatt (Br. 264), in Biſter gezeichnet und mit Weiſs aufgehöht, welches längſt als der Entwurf zu einem Stanzenbilde erkannt wurde. Es iſt keine Originalarbeit

*) E. Müntz, Raphael p. 275.

Raffael's, giebt aber offenbar eine Compoſition des Meiſters wieder und zwar eine Compoſition, welche für die Fenſterwand der zweiten Stanze beſtimmt war. Das eine beweiſt die Anordnung der Scene über und zu beiden Seiten eines eingezeichneten Fenſters, welches in den Maaſsen vollkommen mit den Fenſtern auf anderen Entwürfen für Stanzenbilder übereinſtimmt. Für das andere ſpricht die Skizze der Meſſe von Bolſena auf der Rückſeite des Blattes und die techniſche Ausführung, welche mit den übrigen Nachzeichnungen aus der Stanza d'Eliodoro identiſch erſcheint. Den Inhalt entlehnte Raffael oder der Theologe, welcher hinter ihm ſtand, dem achten Capitel der Apokalypſe: »Sieben Engel traten vor Gott und ihnen wurden ſieben Poſaunen gegeben. Und ein anderer Engel trat an den Altar und hatte ein goldenes Rauchfaſs und füllte es mit Feuer vom Altar und ſchüttete es auf die Erde.« Beinahe wortgetreu gab der Künſtler den Schrifttext wieder. Ueber dem Altar ſchwebt die Halbfigur Gottes, von ſieben Engeln umgeben, welche theils die Poſaunen von ihm in Empfang nehmen, theils dieſelben bereits blaſen. Vor dem Altar ſteht in lang herabwallendem Gewande der Engel mit dem Rauchfaſs in der einen, dem Feuer in der anderen Hand. Weiter unten auf der rechten Seite des Fenſters ſitzt der bärtige Evangeliſt mit dem Adler zu ſeinen Füſsen, an einen Baumſtamm angelehnt und von einem kleinen Engel auf das himmliſche Geſicht aufmerkſam gemacht, das er nun in ſein Buch niederzuſchreiben ſich eifrig bemüht. Gegenüber dem Evangeliſten kniet der Papſt, von drei Klerikern begleitet, deren einer die Tiara über ſeinem Haupte hält. Er hat ſeine Arme auf einen Betſtuhl aufgeſtützt und nimmt ſtaunend Theil an der Viſion. Kein Zweifel, daſs in dem Bilde die Zuverſicht auf die Macht der Kirche und des Papſtthums ausgeſprochen werden ſollte, durch welche die Strafgerichte Gottes beſänftigt werden, und ſo dasſelbe Thema angeſchlagen wurde, welches die anderen Gemälde weiterführen, allerdings in einer ſo dramatiſch bewegten, lebendigen Weiſe, daſs dagegen das apokalyptiſche Bild arg abſtach. Das mochte es Raffael leicht machen, nach dem Regierungsantritt Leo's X. einen Wechſel der Compoſition vorzunehmen und die Befreiung Petri als viertes Gemälde in die Reihe eintreten zu laſſen, zumal er ſich hier freier in dem maleriſchen Stile bewegen konnte, welchem er gerade in dieſer Zeit, angefeuert durch den Verkehr mit Sebaſtian del Piombo, zu huldigen begann.

Die Entſtehungsgeſchichte des Bilderſchmuckes in der Stanza d'Eliodoro giebt auch ſchon Aufſchluſs über ſeinen künſtleriſchen Werth. Er iſt ſo ungleicher Art, daſs gegen den Raffaeliſchen Urſprung einzelner Gemälde Zweifel laut wurden. Drei der Deckenbilder, deren untergeordnete Bedeutung man allerdings längſt zugab, werden von Robinſon, dem hervorragendſten engliſchen Kenner Raffael's, dieſem förmlich abgeſprochen und auf einen Schüler, vielleicht Giulio Romano, zurückgeführt. Beſtätigt ſich dieſe Meinung, und ſie iſt nur in Bezug auf die Erſcheinung Jehova's im Dornbuſch anfechtbar, ſo bleibt Raffael von dem Vorwurfe frei, eine einfache Scene ganz unbegreiflich ungeſchickt und unverſtändlich angeordnet zu haben. Dieſes iſt der Fall in dem Traume Jakob's, wo die Himmelsleiter, ganz abgeſehen von den wenig zuſagenden Engelsgeſtalten ſo angelegt iſt, daſs ſie der von ihr abgewendete Schläfer gar nicht erblicken kann. Und auch der andere Tadel trifft dann Raffael nicht, daſs er ſich ſelbſt abgeſchrieben habe. Schon Rumohr hat bemerkt, daſs der zweite Engel, welcher den Widder im Arme in wunderlicher Verkürzung vom Himmel »herabwirbelt«, in älteren Werken Raffael's (Freske S. Severo, Madonna del baldacchino) wiederkehrt. Was iſt wahrſcheinlicher, daſs der Meiſter ſich ſelbſt copirt oder daſs ein Schüler das vorhandene paſſende Vorbild genau nachahmt?

Minder willig ſtreicht man auch das dritte Deckenbild, Jehova im Dornbuſch, aus der Reihe der Raffaeliſchen Werke. Mitten aus den Flammen, an welchen der Künſtler die Goldlichter nicht geſpart hat, ſteigt der Herr empor. Ihn begleitet rechts ein ſtattlicher Engel, links aber kniet vor ihm mit verhülltem Geſichte, in demüthig gebeugter Stellung Moſes. In der letzteren Figur läſst ſich doch kaum Raffael's eigenthümliche Empfindungsweiſe, das Maaſsvolle und Würdiggemeſſene verkennen. Ebenſo wenig kann auf der anderen Seite die Abhängigkeit der Jehovageſtalt von dem Typus, welchen Michelangelo in der Sixtina feſtgeſtellt, abgeleugnet werden, und zwar iſt Jehova in dem Bilde der Erſchaffung Adams das Muſter für Raffael geworden.*) Dieſe Nachahmung ſteht nicht vereinzelt und zufällig da. Auch in dem letzten, durch einen berühmten Stich Marcanton's in weiten Kreiſen beliebten Deckenbilde, der Verheiſsung an Noah, beobachten wir in den Zügen Jehova's das Studium Michelangelo's. Von dieſem erſcheint auch das Motiv der dienenden und ſtützenden Engel in der unmittelbaren Begleitung Gottes

*) Die Federzeichnung Gottvaters in Oxford und die Gruppe Abrahams mit Iſaak, eine lavirte Biſterzeichnung mit aufgehöhtem Lichtton (Br. 39) ſind nicht von Raffael's Hand.

entlehnt. Als das früheſte Beiſpiel des Einfluſſes der Bilder in der Sixtina auf Raffael und als Beweis, wie offen und unumwunden der letztere dem Genius des älteren Meiſters huldigte, beſitzen die Jehovageſtalten an der Decke der zweiten Stanze eine nicht geringe Wichtigkeit. Nur darf man aus derſelben nicht eine bedrückende Abhängigkeit Raffael's von Michelangelo ableiten wollen. Es ſpricht gerade für die freie Sicherheit des erſteren, daſs er einen, wie er erkannte, unübertrefflichen Typus friſchweg borgte und in ſein Werk aufnahm, ohne irgend welche Sorge, dadurch die Einheit ſeiner Schöpfung zu zerſtören oder die Selbſtändigkeit der eigenen Arbeit zu lockern. Und in der That, die entlehnte Figur erſcheint nicht äuſserlich dem Noahbilde angefügt; ſie hat, wie namentlich die Gewandung zeigt, ſich einer Umformung unterwerfen müſſen, um mit den übrigen Geſtalten, dem knieenden Erzvater und der Frau in der Thüre mit den zwei reizenden Kindern, deren Raffaeliſchen Urſprung Niemand bezweifelt, in Einklang zu kommen.

Noch viel geringer fällt die Schätzung des antiken Einfluſſes aus, welcher gleichfalls in den Bildern der zweiten Stanze ſich geltend machen ſoll. Bereits Vaſari hat darauf aufmerkſam gemacht, daſs im Attilabilde der Schuppenpanzer des Reiters in der rechten Ecke von einer Figur auf der Trajansſäule entlehnt ſei. Sein Auge hat ihn nicht getäuſcht; er hat aber nicht allein gut, ſondern ſo ziemlich auch Alles geſehen, was an antiken Erinnerungen hier vorkommt. Einzelne Aeuſserlichkeiten, wie z. B. die Rüſtungen, Helme, Waffen, nimmt Raffael von römiſchen Monumenten herüber, die aber den Kern der Compoſition nicht berühren, für die Stilentwickelung des Meiſters völlig gleichgiltig bleiben. Noch ſtand Raffael nicht unter dem Banne der antiquariſchen Strömung, welche auch für die formelle Darſtellung die antik-römiſche Tradition als Richtſchnur empfahl; noch ſah er die Antike als eine andere Natur an, welche dem Künſtler die mannigfachſten Anregungen gewährt, ihn aber niemals einſchränkt und ſeiner Selbſtändigkeit beraubt. Wenn die Wandgemälde in der Stanza d'Eliodoro einen hervorragenden Platz im Kreiſe der Raffaeliſchen Werke einnehmen und gewiſs als ein Knotenpunkt in ſeiner Entwickelung begrüſst werden müſſen, ſo iſt dieſes nicht etwa dem Wiederſcheine der Antike zuzuſchreiben, — ſie ſendet vorläufig nur einzelne kalte Strahlen — ſondern auf die hier vollendete Wandlung des Stiles und der Farbengebung zurückzuführen.

Von der Meſſe von Bolſena, von der Vertreibung Heliodor's und der Flucht Attila's haben ſich Zeichnungen erhalten, welche uns frühere Zuſtände der Compoſition vor die Augen bringen und, wie die Gemälde allmählich entſtanden ſind, wenigſtens theilweiſe urkundlich belegen. Denn wir beſitzen nicht alle Entwürfe Raffaels zu den Fresken in der zweiten Kammer, z. B. nicht den von Vaſari hochgerühmten Carton zum Heliodorbilde*), ſondern nur vereinzelte Blätter, welche der Zufall vor dem Verderben und der Vernichtung gerettet hat. Dieſe Rettung danken wir zumeiſt dem Umſtande, daſs Raffael's Entwürfe fleiſsig als Zeichenmuſter benützt und von Schülerhänden vervielfältigt wurden. So kennen wir von dem Entwurfe zur Meſſe von Bolſena drei Nachzeichnungen, ſämmtlich in Oxford bewahrt (Br. 37, 38), durchaus identiſch in der Ausführung, welche uns das verloren gegangene Original ziemlich erſetzen. Wir erſehen aus denſelben, daſs der Künſtler nicht geringe Veränderungen mit der Compoſition vornehmen muſste, ehe ſie endgiltig feſtgeſtellt war. In dem älteren Entwurfe, welchen uns die drei Oxforder Copien verſinnlichen, geht die Scene, ſoweit man aus der mit geringem Verſtande gezeichneten Architektur ſchlieſsen kann, in der erhöhten Apſis einer Kirche vor ſich; auf dem Gemälde iſt ein halbrunder Raum durch eine Schranke von den übrigen mit Säulen prächtig geſchmückten Theilen des Heiligthums abgeſondert. Die Treppen, die hier und dort zum Altare führen, zeigen doch nicht die gleiche Anlage. Zuerſt traten dem Beſchauer die Stufen ſelbſt, in der ſpäteren Ausführung dagegen die Treppenwangen entgegen. Soweit erſcheint der Wechſel in der Anordnung vollkommen gerechtfertigt. Die veränderte Treppenanlage vergröſserte den Raum am Fuſse der Treppe; der Abſchluſs durch eine niedrige Schranke geſtattete einen weiteren Ausblick in die Säulenhalle und gewährte Gelegenheit, noch einige Figuren anzubringen, welche neugierig über die Schranken hinweg den Vorgang betrachten.

Minder glücklich erſcheint für den erſten Anblick eine andere Aenderung. Urſprünglich nahm den Platz am Altare der meſſeleſende Prieſter mit den Chorknaben und Kerzenträgern ausſchlieſslich in Anſpruch; der Papſt kniete als einfacher Zuſchauer auf einer tieferen Stufe links. Das Gemälde ſtellt dieſen mit dem Prieſter auf gleiche Linie, läſst ihn auf der anderen Seite des Altars (rechts) dem Prieſter gegenüber vor ſeinem Betſtuhle knien und erhöht dadurch nicht wenig ſeine Bedeutung. Man kann darin ein höfiſches Compliment vermuthen, dem Künſtler vielleicht

*) Fragmente des Cartons bewahren die Sammlungen im Louvre (Köpfe der Engel neben dem Reiter, Br. 261, 262) und Oxford (Pferdekopf).

von aufsen aufgezwungen; immerhin mochten ihn aber auch künftlerifche Rückfichten mitgeleitet haben. Der Gegenftand der Schilderung: vor den Augen des zweifelnden Prieflers treten Blutstropfen aus der Hoftie hervor und beweifen ihm die Gegenwart des Leibes Chrifti in der Hoftie, liefs fich mit den Mitteln der Kunft gar nicht wiedergeben. Das Wundern und Staunen kann gemalt werden, nicht das Wunder; denn die Verfchiebung der Naturgefetze kann nicht natürlich dargeftellt werden. So wird auch hier nicht das Wunder von Bolfena, fondern nur die Meffe von Bolfena uns vorgeführt, in Wahrheit ein blofses Ceremonienbild, welches der Künftler nach Kräften mit lebendigen Zügen auszuftatten fich bemühte. Dazu paffte aber ganz vorzüglich die ftattliche Papftfigur und das reiche päpftliche Gefolge, welche daher auch ftärker in den Vordergrund gezogen werden, als es in der urfprünglichen Abficht lag. Auch verlangte der Prieftcr, der nicht die Mitte des Bildes einnimmt, ein Gegengewicht. Sieht man auf die Maffenvertheilung hin den Entwurf an, fo entdeckt man auf den erften Blick, dafs die linke Seite faft leer gegen die rechte erfcheint. Hier drängt fich hinter dem Prieftcr die Gruppe der erftaunten, lebhaft bewegten Kirchengänger zufammen; dort füllen der Papft und feine vier Begleiter mühfam den Raum aus, dem Altar zunächft find aber nur drei knieende Kerzenträger, alfo lauter untergeordnete Perfonen angebracht. Gerade die glückliche Maffenvertheilung, das Gleichgewicht der Gruppen gehört zu den gröfsten Reizen des ausgeführten Gemäldes, fo dafs man wohl in der Annahme nicht irre geht, der urfprüngliche Entwurf fei mit Rückficht auf die beffere Raumgliederung abgeändert worden.

Links am Altartifche verrichtet der Prieftcr im reichen Ornate das Mefsopfer. Man fieht ihm, wie fchon Vafari hervorhob, die Furcht und den Schrecken über das Wunder an, das fich vor feinen Augen vollzieht und feinen Unglauben Lügen ftraft. Die Bewegung pflanzt fich nur auf der Seite des Prieflers bis zur entfernteften Ecke fort, treibt Wellenkreife, die aber merkwürdiger Weife in der Nähe des Altars weniger mächtig wogen, als in der weiteren Ferne. Hier fcheint die menfchliche Empfindung von dem Banne des Heiligthums frei zu werden und fich offener und rückhaltlofer zu äufsern. Nur einen leichten Eindruck macht das Wunder auf den glaubensftarken Mefsdiener und die drei Kerzenträger in der unmittelbaren Nachbarfchaft des Prieflers. Kräftiger wirkt es fchon auf die beiden Männer, die fich über die Brüftung des Schrankenwerkes vorbeugen und sich gegenfeitig auf den Vorgang aufmerkfam machen. In heftigen Aufruhr ift dagegen die Gemeinde am Fufse der Treppe, die zum Altar führt, gerathen. Alt und Jung, Männer

und Weiber drängen ſich heran, ſtrecken die Arme aus, als müſsten ſie des Wunderwerkes theilhaftig werden, oder falten die Hände zum Gebete. Sie alle drücken die höchſte Erregung aus, bis wieder in den am Boden gelagerten Müttern mit ihren Kindern die ruhigere Stimmung wiederkehrt.

Die ganze linke Bildſeite gewinnt aber erſt volle Bedeutung durch den Gegenſatz, in welchem die Gruppen rechts zu ihr ſtehen. Kaum merklich bewegt erſcheint der Zeuge des Ereigniſſes, der Papſt, welcher die kräftigen Züge Julius' II. trägt. Sein Blick iſt geradeaus auf den Prieſter gerichtet, ſeine mit Ringen geſchmückten Hände zum Gebete gefaltet. Die ſouveraine Herrſchaft des Fürſten der Kirche und des Glaubens kann nicht eindringlicher gezeichnet werden, als es durch dieſe ſtolze, ſelbſtbewuſste, unerſchütterliche Perſönlichkeit geſchieht. Auch das Gefolge des Papſtes, die Cardinäle und Kämmerer im Hintergrunde und die Schweizerwachen, welche am Fuſse der Treppe das Knie beugen, lauter prachtvolle, unter ſich merkwürdig contraſtirende Portraitgeſtalten, wahren den höfiſchen Anſtand und zeigen in Mienen und Geberden eine durchaus maaſsvolle Bewegung. Schwerlich hat Raffael, als er den Papſt, die Cardinäle und die ganze päpſtliche Dienerſchaft in ſo würdevoll gemeſſener Haltung malte, ſich von anderen als künſtleriſchen Motiven leiten laſſen; ſicher aber traf er den rechten Ton deshalb ſo vollendet, weil ihm unwillkürlich die Anſchauungen des römiſchen Kirchenlebens gute Hilfe boten. An den groſsen Jahresfeſten hatte er gar oft die gewaltige Wirkung der päpſtlichen Ceremonien erprobt, wie ſie die Sinne der Gläubigen berauſchen und ihre Empfindungen entflammen, wie dagegen die thätigen Theilnehmer, die Eingeweihten, die vollkommenſte Ruhe und gemeſſene Würde bewahren. Dieſe Eindrücke, nur aus dem gewöhnlichen Lebenskreiſe hervorgehoben und verklärt, gab Raffael in der Meſſe von Bolſena wieder.

Die Gliederung der Compoſition in der Meſſe von Bolſena wurde weſentlich durch die bauliche Einrichtung der Wand beſtimmt. Ein nicht einmal in der Mitte angebrachtes Fenſter unterbricht die Fläche und läſst die Dreitheilung des Bildes naturgemäſs erſcheinen. Raffael begnügte ſich ſelbſtverſtändlich nicht mit einer mechaniſchen Anordnung der Gruppen, er griff tiefer und machte einen ſcheinbar äuſserlichen Umſtand zur reichen Quelle künſtleriſcher Wirkungen. Bereits die Meſſe von Bolſena dankt ihre Hauptwirkung dem lebendigen Contraſte der beiden rechts und links vertheilten Gruppen. Am groſsartigſten erſcheint

aber das feine Abwägen der verſchiedenen Maſſen, das Zuſammenſchlieſsen der Compoſition von den beiden Seiten gegen die formale Mitte in dem Wandgemälde ausgebildet, welches die Vertreibung Heliodor's aus dem Tempel in Jeruſalem ſchildert.

Rumohr und Paſſavant heben eine Handzeichnung hervor, die ſich im Beſitze Savigny's in Berlin befand und als ein früher Entwurf zum Heliodorbilde angeſehen wird. Nach der techniſchen Beſchreibung möchte man ſchlieſsen, daſs hier keine Originalſkizze des Meiſters, ſondern das Werk eines Schülers oder doch mindeſtens ein ſtark überarbeitetes Blatt vorliege. Immerhin dürfte dieſe mit Sepia nachmals getuſchte Federzeichnung, wie die Nachzeichnungen der Meſſe von Bolſena, einen älteren Zuſtand der Raffaeliſchen Compoſition in den weſentlichſten Zügen verſinnlichen. In ihr fehlt noch die Gruppe des Papſtes mit ſeinem Gefolge; auch die Architektur des Hintergrundes unterſcheidet ſich noch auffallend von dem prachtvollen Tempelbaue im ausgeführten Gemälde; dagegen ſind die groſsen Maſſen rechts und links, Heliodor, vor dem himmliſchen Reiter angſtvoll niederſtürzend, mit ſeinen fliehenden Genoſſen und auf der anderen Seite die Gruppe der Weiber bereits hier deutlich betont und damit das Charakteriſtiſche der ganzen Compoſition feſtgehalten. Ueber die weiteren Entwickelungsſtufen der letzteren ſind wir nicht unterrichtet; doch ſagen uns einzelne glücklicher Weiſe erhaltene Studien (die ausgeſtreckte Hand des einen himmliſchen Racheengels, die ſchreiende Frau und die Mutter mit ihren Kindern aus der linken Gruppe in Oxford) daſs der Meiſter mit höchſter Anſpannung ſeiner Kräfte arbeitete und jede Linie mit weiſem Vorbedacht zeichnete.

Die Handlung geht im Vorraum des jeruſalemiſchen Tempels vor ſich. Als einen ſäulengeſchmückten, durch Kuppellicht erleuchteten Hallenbau hatte ſich Raffael das jüdiſche Heiligthum gedacht. Zwei ſchmale halbdunkle Nebenhallen ſchlieſsen ſich der mittleren Haupthalle an, in welcher, an dem Altar knieend, der greiſe Hoheprieſter Onias betet. Der ganze weite Raum vor ihm iſt leer, muſste leer bleiben, um dem Auge das blitzesſchnelle Einherbrauſen, das plötzliche Anſtürmen der himmliſchen Racheboten anſchaulich zu machen. Beinahe wäre es den Tempelräubern gelungen, ihre Beute in Sicherheit zu bringen. Schon haben ſie die äuſserſte Ecke des Tempels erreicht; da ereilt ſie das Schickſal. Ein jugendlicher Reiter in goldener Rüſtung, den Mantel wie ein Segel aufgebläht, ſprengt gegen ihren Führer, gegen Heliodor an. Ihm zur Seite eilen im Fluge zwei Engel herbei, Ruthen in den Händen ſchwingend, die Erde mit den Füſsen kaum berührend. Von der Wucht des plötzlichen Angriffes getroffen, ihm gegenüber völlig wehrlos

Fig. 67. Die Vertreibung Heliodor's aus dem Ten

Frescogemälde im Vatican. Rom. (Zu Seite 273.)

geworden, läfst Heliodor die goldgefüllte Urne fallen und ift felbft zu Boden geftürzt. Noch hält er die Lanze in der Rechten und mit der Linken ftemmt er fich auf, als wollte er fich erheben. Dem angfterfüllten Blicke fieht man es aber an, dafs er an die Rettung nicht mehr glaubt und im nächften Augenblicke von den Hufen des anfpringenden Roffes zermalmt zu werden erwartet. Raffael hat niemals eine kühnere Figur gezeichnet und eine fo ausdrucksvoll lebendige Geftalt verkörpert. Das Verdienft darf er ausfchliefslich für fich in Anfpruch nehmen; denn diesmal hat ihm kein Vorbild die Bahn gewiefen, kein antikes Mufter ihn angeregt. Ganz allein durch das Eindringen in die Worte des Textes, mit Hilfe feiner Phantafie hat er die Stellung, die Bewegung und den ganzen Charakter Heliodor's gefchaffen. Alles erfcheint fo natürlich und ift doch fo tieffinnig bedacht worden. (Fig. 67.)

Eine ähnliche Kraft und Wahrheit der Schilderung fpricht aus Heliodor's Gefolge. Der Nächfte greift zwar an das Schwert; doch wird er fich nicht zur Wehre fetzen, fondern wie der weit ausfchreitende Fufs, die vorgebeugte Haltung des Körpers zeigen, in der Flucht fein Heil fuchen. Die anderen, vollbepackt, haben kein anderes Streben, als ihre Beute zu bergen. Die Angft und Sorge, ob es wohl gelingen werde, prägt fich in den Zügen des einen Flüchtlings, der den Kopf dem Reiter zuwendet, aus; zu verdoppelter Eile werden die Plünderer im Hintergrunde angetrieben. Gegenüber dem windesfchnellen Stürmen der himmlifchen Rächer erfcheinen aber ihre Bewegungen ganz lahm und, dafs fie verloren find, dem Befchauer zweifellos.

Den Wiederfchein des wunderbaren Ereigniffes malte Raffael auf der linken Seite. Hier hatte fich ein Weiberhaufen, von der Neugierde getrieben oder von der Andacht bewegt, verfammelt. Die vorderften knieen, vereinigen ihr Flehen mit dem Gebete des Hohenprieflers, als fie plötzlich die himmlifche Erfcheinung erblicken und ihre Peiniger in die Flucht gefchlagen wahrnehmen. Gewaltiger Schrecken bemächtigt fich aller. Zu lautem Auffchrei öffnet die eine den Mund, fie wendet den Leib ab, und ftreckt die Arme wie abwehrend aus, während die zunächft knieende Mutter ihre Kinder unwillkürlich zufammenrafft, ein drittes Weib zu fchleuniger Flucht fich kehrt und die weiter hinten ftehenden Frauen in einftimmigem Chore mit der Hand auf die Boten Jehova's und ihre Retter hinweifen. Junge Männer endlich haben den hohen Sockel einer Säule erklommen, um eine beffere Ueberficht der Scene zu gewinnen. So pflanzt fich die Bewegung bis in den Hintergrund und in die Nähe des Altars fort, wo fie wieder in die ftillere andächtige Stimmung übergeht.

Raffael hat in dem Heliodorbilde ein Werk von unvergleichlicher dramatiſcher Kraft geſchaffen. Mit der unmittelbaren Klarheit, wie ſie nur den gröſsten Künſtlern eigenthümlich iſt, wählte er gerade den Augenblick der Handlung, welcher eine vollkommene Ueberſicht ihres Verlaufes gewährt und zugleich den Höhepunkt der Verwickelung darſtellt. Wir ahnen die vorangegangenen Scenen, wir ſind Zeugen der Kataſtrophe und erhalten auch über den Ausgang unbedingte Gewiſsheit. Um ſo mehr muſs es auffallen, daſs Raffael durch die Gruppe des Papſtes mit ſeinem Gefolge die dramatiſche Wirkung und vor Allem die Einheit der Handlung abgeſchwächt hat. Julius II., ſo möchte man angeſichts des Gemäldes behaupten, hat ſich ſelbſt aufgemacht, um an dem Triumphe der Kirche über ihre Feinde theilzunehmen. Vier Männer, von welchen der vorderſte die Züge des groſsen Kupferſtechers Marcanton beſitzen ſoll*), haben den Papſt auf dem bei allen päpſtlichen Ceremonien üblichen Tragſtuhle auf die Schultern gehoben und laſſen ihn ſo gelaſſen und ruhig das Schauſpiel betrachten.**) Die Sünde gegen die Zeiteinheit ſieht jeder Schulknabe. Man will deshalb auch den Künſtler entſchuldigen, der nur auf das Geheiſs des Beſtellers und nur nachträglich die Papſtgruppe zugefügt hätte. Wie dann aber, wenn Raffael abſichtlich auf die Zeiteinheit verzichtete und die dramatiſche Wirkung ſeines Werkes von ſolchen akademiſchen Vorſchriften und mechaniſchen Schulregeln unabhängig glaubte? Das Coſtüm, die ganze äuſsere Erſcheinung der Papſtgruppe iſt für uns ein Anachronismus; in die Stimmung des Bildes paſst ſie aber vortrefflich. Hätte Raffael nicht dieſe Gruppe geſchaffen, ſo hätte er eine andere erfinden müſſen, in welcher ſich in ähnlicher Art die leidenſchaftlichen Empfindungen austönen und der gewaltſamen inneren und äuſseren Bewegung der anderen Perſonen ein Gegengewicht gehalten wird. Iſt der Papſt in der Meſſe von Bolſena nicht erſt nachträglich eingeſchoben worden, — und daſs dieſes nicht geſchah, darf als ziemlich ſicher angenommen werden, — ſo fehlt auch jeder erhebliche Grund, eine ſolche ſpätere Anfügung in der Vertreibung Heliodor's anzunehmen. Die Wahrſcheinlichkeit, daſs es ſchon in den urſprünglichen Compoſitionen auf eine dem Papſtthum dargebrachte Huldigung abgeſehen war, ſteigt noch, wenn man das dritte Wandbild, die Vertreibung Attila's aus den Gefilden Italiens in ſeiner allmählichen Entſtehung betrachtet.

*) Der Mann neben ihm in der Ecke iſt der päpſtliche Secretär: Joh. Petrus de Folcariis aus Cremona. Sein Name ſteht auf dem Zettel geſchrieben, welchen er in der Hand hält.

**) Federzeichnung im Louvre. Br. 238.

In der Oxfordſammlung und im Louvre werden zwei Zeichnungen bewahrt, welche als Entwürfe zu der Freske gelten. Die Hand Raffael's weiſt keines der Blätter, beide offenbaren ſich vielmehr als Schülerarbeiten, zur Uebung von jungen Künſtlern unternommen, doch mit dem Unterſchiede, daſs das Oxfordblatt in der That einen früheren Zuſtand der Compoſition wiedergiebt, während die Louvrezeichnung (Br. 235) trotz ihrer Berühmtheit, auch abgeſehen von den nachträglich zugefügten barocken Engeln, nichts iſt als die freie Umarbeitung des ausgeführten Gemäldes von einer ſpäteren Hand und irrthümlich den Raffaeliſchen Entwürfen beigezählt wird. Der bis in das feinſte Detail aus der Freske wiederholte landſchaftliche Hintergrund beweiſt die ſpätere Entſtehung. Niemals hat Raffael auf einem vorläufigen Entwurfe den Hintergrund mit ſolcher peinlichen Genauigkeit ausgeführt. Ebenſo zeigt die mühſelig zuſammengeſtoppelte Gruppe auf der linken Seite, während die ganze rechte Seite nach dem Gemälde copirt erſcheint, daſs der Zeichner zu der Raffaeliſchen Compoſition noch willkürlich aus der eigenen Phantaſie hinzuthat. Für die Entwickelungsgeſchichte des Bildes beſitzt nur das Oxforder Blatt Bedeutung.

In dem Entwurfe, welcher der Oxforder Zeichnung zu Grunde liegt, hat der Künſtler bereits über die allgemeine Anordnung endgiltig entſchieden. Die rechte Seite nimmt Attila mit den Hunnenſchaaren ein. In Einzelheiten, in der Stellung der verſchiedenen Geſtalten, im Coſtüme lieſs Raffael ſpäter noch mannigfache Veränderungen eintreten. So ſchob er in der Freske den Hunnenfürſten mehr in die Mitte und gab der Rüſtung der Reiter die antike, den Reliefs der Trajansſäule abgelauſchte Form. Die allgemeinen Umriſſe der Gruppe decken ſich aber ſo ziemlich. Auf der linken Seite des Entwurfes werden ebenfalls wie auf dem Gemälde der Papſt und ſein Gefolge und darüber in den Lüften die Apoſtelfürſten ſichtbar. Doch muſste ſich die Papſtgruppe, als es an die Ausführung in Farben ging, eine gröſsere Veränderung gefallen laſſen. Der Papſt trägt in der Skizze noch nicht die Züge Leo's X., erinnert vielmehr an Julius II., bei deſſen Lebzeiten jedenfalls der Gegenſtand der Schilderung bereits feſtſtand. Er wird gerade ſo wie der Papſt im Heliodorbilde von Kämmerern auf dem Throne einhergetragen, an ihn wendet ſich unmittelbar der Hunnenkönig, während in der Freske die erſchreckten Blicke Attila's der himmliſchen Erſcheinung ſich zukehren. Für dieſe letztere Aenderung war gewiſs die künſtleriſche Rückſicht maaſsgebend; die Umwandlung der kirchlichen Prozeſſion in einen fürſtlichen Reiterzug mag auf den Wunſch des neuen Papſtes erfolgt ſein. Immerhin mochte aber auch der Wunſch, Contraſte zu ſchaffen, mitwirken. Denn unleugbar beſtimmt den Eindruck des Bildes vorzugsweiſe der

Gegenſatz zwiſchen den entſetzten Reitern und wilden Roſſen rechts und den ſelbſtbewuſsten, in ihrem Machtgefühle ſicheren Kirchenfürſten auf den ruhig trabenden Zeltern auf der linken Seite.

Raffael hat die Scene in die Nähe der ewigen Stadt verlegt. Ein Aquaeduct, das Coloſſeum, eine Baſilika und andere römiſche Bauten beleben den landſchaftlichen Hintergrund und deuten das Ziel der Hunnenſchaaren an, während die Trümmer und Flammen rechts den bereits zurückgelegten Weg bezeichnen. Das wilde Heer iſt aus den Bergen in die Ebene herausgetreten, die Trompeter blaſen zum Sammeln, die Zurückgebliebenen drängen zur Eile. Doch bereits hat ſich in den vorderſten Reihen die Bewegung geſtaut und iſt Schrecken in die Männer, bange Unruhe in die Roſſe gefahren. Der Führer der Hunnen ſieht in den Lüften die Apoſtelfürſten, die ihm mit gezückten Schwertern drohen, und prallt entſetzt zurück. Und wie die Apoſtel am Himmel den weiteren Fortſchritt wehren, ſo ſtellt ſich auf Erden der Papſt mit ſeinem Gefolge den Hunnenſchaaren entgegen und zwingt ſie zum Rückzuge.

Die Kunſt in der Schilderung des wirren Getümmels und tobenden Aufruhrs iſt über alles Lob erhaben; auch viele der einzelnen Geſtalten offenbaren eine ſeltene Formvollendung. Schon Vaſari rühmt die ſchönen Roſſe und insbeſondere den Reiter im anliegenden Schuppenpanzer in der äuſserſten rechten Ecke. Kommt man aber vom Heliodorbilde her, ſo kann man ſich der Empfindung ſchwer erwehren, daſs Raffael den Gegenſtand mit einer gewiſſen Kälte behandelt hat, die allerdings vornehm wirkt, aber dafür weniger zum Herzen dringt. Am nachtheiligſten fällt der Vergleich zwiſchen den beiden Papſtgruppen aus. Julius II. tritt im Heliodorbilde als bloſser Zuſchauer auf, er trägt das gewöhnliche Hauskleid und iſt nur von wenigen Dienern umgeben, und dennoch übt er einen würdevolleren, mächtigeren Eindruck und fügt ſich enger der Handlung ein, als Leo X. in ſeinen Pontificalgewändern und ſeinem pomphaften Hofſtaate, den Cardinälen, Kämmerern, Stallknechten, und trotzdem daſs Leo durch die abwehrende Handbewegung ſich den Anſchein giebt, als greife er in den Vorgang entſcheidend ein. Die Gegenſtände der Darſtellung waren eben zu nahe verwandt, als daſs die Wiederholung die gleiche Friſche und Lebendigkeit hätte bewahren können. Raffael war wohl im Stande, Heliodor's Gefolge und dann wieder Attila's Schaaren je nach ihrem eigenthümlichen Weſen mit vollendeter Wahrheit zu ſchildern. Die Papſtgruppe empfing aber, als er ſie zum zweiten Male malte, unwillkürlich ein nahezu ſteifes, ceremonielles Gepräge.

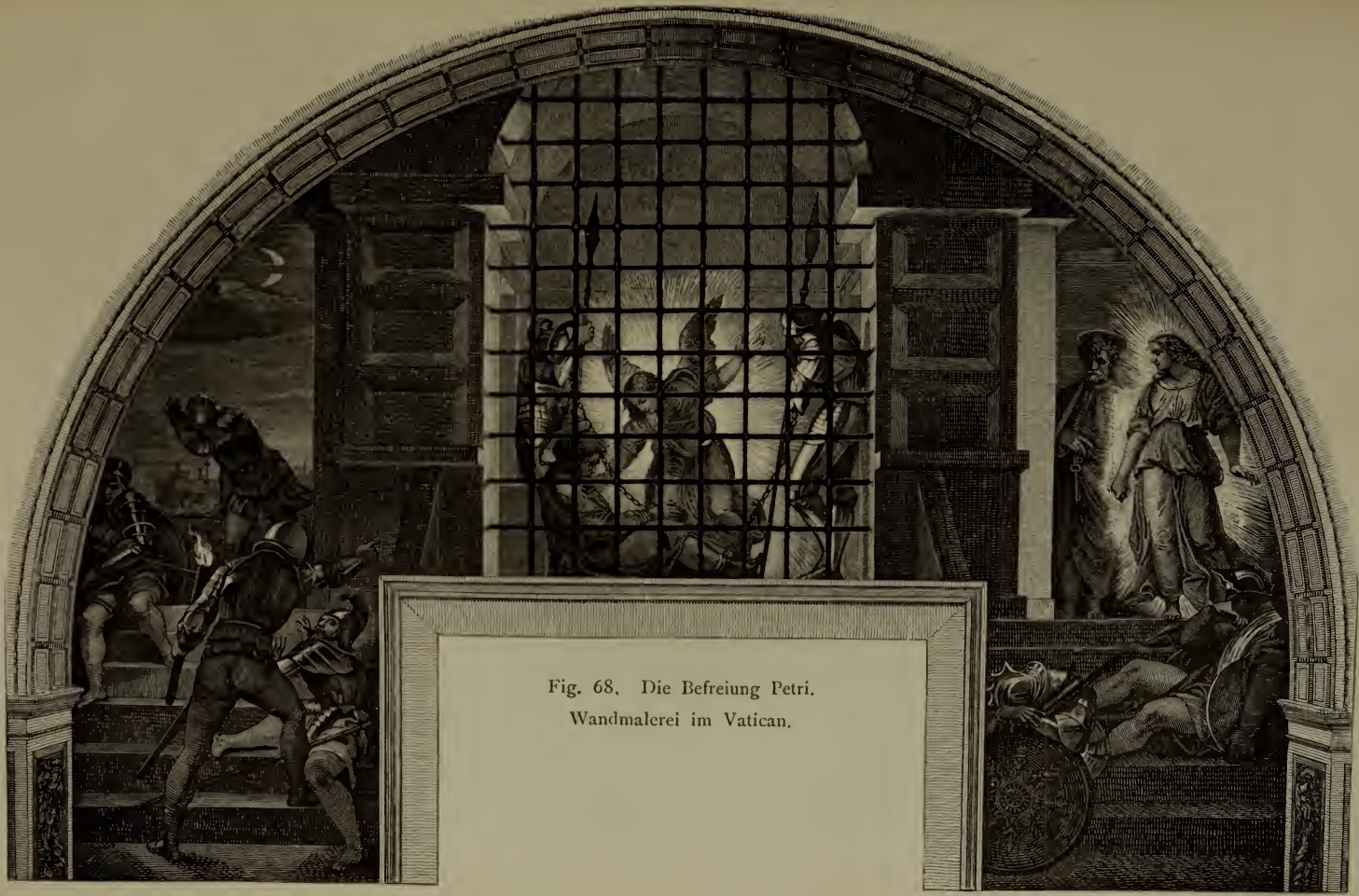


Fig. 68. Die Befreiung Petri.
Wandmalerei im Vatican.

Wie das Attilabild gegen das Gemälde der Vertreibung Heliodor's zurückſteht, ſo hält ſich auch die zuletzt (1514) gemalte Freske, die Befreiung Petri aus dem Kerker, nicht auf der gleichen Höhe mit dem Bilde auf der gegenüberliegenden Fenſterwand, der Meſſe von Bolſena.*) Die Raumgliederung wurde auch hier zu einer Dreitheilung der Scene benutzt; doch viel äuſserlicher und unorganiſcher als bei den früheren Anläſſen. Im Parnaſs und in der Meſſe von Bolſena wurde der Mittelpunkt der Handlung in den mittleren Theil der Wandfläche über dem Fenſter verlegt. Von dieſem Mittelpunkte breitet ſich die Schilderung zu beiden Seiten des Fenſters gleichmäſsig aus, ſo daſs die Einheit vollkommen gewahrt bleibt. Sie fehlt in dem Bilde der Befreiung Petri, wo wir vielmehr einer Doppelſcene beiwohnen, welche überaus geſchickt in die drei Räume oberhalb und zu Seiten des Fenſters vertheilt iſt, aber natürlich einen geringeren Eindruck übt, als eine geſchloſſene, unmittelbar in ſich zuſammenhängende Darſtellung. (Fig. 68.)

Die obere Mitte der Freske iſt der Wiedergabe des Kerkers gewidmet, zu welchem auf beiden Seiten Stufen führen. Durch ein Gitter blicken wir in das Innere des Gefängniſſes, in welchem der gefeſſelte Petrus auf dem Boden ſchlafend ruht. Zwei geharniſchte Wächter lehnen ſich rechts und links an die Mauer an. Auch ſie hat der Schlaf umfangen, ſo daſs der im Lichtglanz ſtrahlende Engel unbemerkt ſein Rettungswerk vollbringen kann. Er beugt ſich über den Apoſtel und rüttelt ihn aus dem tiefen Schlummer auf. Die glücklich vollbrachte Befreiung ſehen wir auf der rechten Seite. Der Engel, ebenfalls im hellſten Strahlenlichte, ſo daſs ſein röthliches Gewand über dem Glanze beinahe die Localfarbe verliert, hält den Apoſtel an der Hand und führt ihn die Treppe herab, auf deren Stufen ſich zwei ſchlafende Wächter gelagert haben. Auf der entgegengeſetzten, linken Seite erſcheint die Handlung noch weiter vorgerückt. Die Flucht des Gefangenen iſt bemerkt worden. Ein Wächter, wie alle anderen in blinkendem Helme und Harniſch, eilt, die brennende Fackel in der Hand, die Stufen hinauf, weiſt mit der Rechten nach dem Kerker hin und weckt mit lauter Stimme die Schläfer. Der eine iſt noch unfähig, ſich dem Schlummer zu entwinden; der zweite fährt auf und blickt den Wecker ganz verblüfft und ſeiner Sinne erſt halb mächtig an, der dritte Wächter endlich, von dem plötzlichen Fackellichte geblendet, birgt das Geſicht hinter dem vorgehaltenen Arme.

*) Skizze in Florenz. Br. 512. Die Kreidezeichnung eines Wächters in Windſor (Ph. 13) gehört zu einer Auferſtehung.

Hätten ſich noch die Skizzen und Entwürfe zu dieſer Freske erhalten — das in Florenz bewahrte Blatt iſt nur eine ſchwächliche Umarbeitung des Gemäldes von ſpäterer Hand — ſo würden ſie gewiſs ein anderes Ausſehen beſitzen, als die Studien zu früheren Werken. Längſt iſt der Silberſtift aus der Reihe des Werkzeuges verſchwunden, und auch die Feder wird nur zur erſten vorbereitenden Anlage des Bildes verwendet, genügt nicht mehr, mittels ſchraffirter Striche die Hebung und Rundung der Formen anzugeben. Wie der Silberſtift durch den weichen Röthel in den Entwürfen von Einzelgeſtalten erſetzt wurde, ſo trat bei umfaſſenderen Skizzen der breite, in Sepia getauchte Pinſel ergänzend zur Feder hinzu. Es gliedert ſich jetzt in Raffael's Phantaſie nicht allein die ganze Compoſition nach gröſseren Maſsen; auch an den einzelnen Gruppen und Geſtalten werden nicht ſo ſehr die Linien als die Flächen, welche durch Licht und Schatten ihre Form gewinnen, betont. Dieſe Weiſe hat Raffael, als er die Befreiung Petri entwarf, um ſo genauer feſtgehalten, als der Eindruck des Gemäldes weſentlich durch den Lichteffect beſtimmt wird. Der Engel iſt von einem ſo ſtarken Lichtſtrome umgeben, daſs neben ihm die Geſtalt Petri in Halbdunkel gehüllt erſcheint. Der Glanz ſtrahlt von den Rüſtungen der ſchlafenden Wächter wieder; eine ähnliche Spiegelung ruft auf der linken Seite der Fackelſchein hervor, mit welchem ſich das bleiche Mondlicht miſcht. Die Virtuoſität der Holländer darf natürlich in dieſem mit Frescofarben verſuchten Nachtſtücke nicht geſucht werden. Immerhin beweiſen die Lichteffecte eine groſse Gewandtheit und eine feine Beobachtungsgabe des Künſtlers und zeigen das maleriſche Prinzip, welches in der Stanza d'Eliodoro überhaupt herrſcht, am weiteſten entwickelt.

Der Fortſchritt Raffael's in den Bildern der zweiten Stanze beruht auf dem dramatiſchen Charakter und dem maleriſchen Tone der Schilderung. Unzweifelhaft hängt das eine mit dem anderen zuſammen. Wie die Gegenſtände der Darſtellung in der Stanza della Segnatura nichts dazu beitragen, das Farbenelement im Künſtler zur Entwickelung zu bringen: ſo drängte auf der anderen Seite die energiſche Leidenſchaft, die ſich in der Handlung ausſpricht, im Saale Heliodor's zu kräftiger Anwendung coloriſtiſcher Mittel. Vorbereitet wurde der Umſchwung bereits in dem letzten Gemälde der Stanza della Segnatura; zur vollen Reife aber gelangte der »maleriſche Stil« erſt in den Fresken der zweiten Stanze. Einen beſonders friſchen Glanz zeigt er in der Meſſe

von Bolſena; doch überraſcht auch die Heliodorfreske und auf dem Attilabilde die Papſtgruppe durch die vollendet gelungene Löſung ſelbſt ſchwieriger Farbenprobleme. Raffael nahm gegen früher gleich den Grundton tiefer und wärmer. Die an ſich ſchon kräftige Natur der Farbe bringt er durch einen breiten energiſchen Auftrag zur Geltung; er erweitert die Farbenſcala, weiſs durch Contraſte eben ſo gut zu wirken, wie durch leichte, mildernde Uebergänge; er kennt den Gebrauch der Halbtöne und verſteht das Colorit ſeiner Bilder der Färbung der Dinge in der wirklichen Welt näher zu bringen, durch Entlehnung gefälliger Züge aus derſelben, z. B. im Coſtüm, den künſtleriſchen Reiz ſogar zu erhöhen. Die einzelnen Geſtalten werden nicht allein in Linien und Umriſſen, in Haltung und Bewegung, ſondern ebenſo ſehr in der Farbe den gröſseren Gruppen eingeordnet, die Gruppen wieder auch durch die Farbenſtimmung in geſchloſſenen Maſſen zuſammengehalten.

Iſt Raffael zu dieſem Wechſel in den Zwecken und Mitteln der Kunſt ganz ſelbſtändig auf dem Wege natürlicher Entwickelung gekommen, oder dankt er die Vermehrung ſeines maleriſchen Vermögens der Entlehnung von einer ihm bis dahin fremden Kunſtweiſe? Die erſtere Annahme trifft ſelbſtverſtändlich bei einem Künſtler von ſo unendlich reicher und umfaſſender Anlage wie Raffael war, zu; doch nur ſo weit, als Alles bei einem ſolchen Genius auf Selbſtthätigkeit und eigenem Schaffen beruht. Daſs aber dieſer Umſchwung gerade jetzt in den Jahren 1511—1514 eintrat, muſs dennoch beſonderen günſtigen Einflüſſen gutgeſchrieben werden. Raffael's wunderbare Fähigkeit zu wachſen und ohne Schädigung des Kernes der eigenen Natur eine offene Empfänglichkeit für fremde Eindrücke zu bewahren und das Brauchbare davon in ſich aufzunehmen, kam wieder glänzend zur Geltung.

Unter dieſen epochemachenden Eindrücken das Studium der Deckenbilder in der Sixtina zuerſt und vorzugsweiſe zu nennen, liegt unmittelbar nahe. Sie wurden vollendet und der Bewunderung der Künſtler offen gegeben, während Raffael in der zweiten Stanze arbeitete; von dem tief dringenden Einfluſſe Michelangelo's auf Raffael erzählen alte Ueberlieferungen. Ihnen zum Trotze und ungeachtet des dagegen ſprechenden äuſseren Scheines muſs man behaupten, daſs Michelangelo auf die Aenderung des Raffaeliſchen Stiles, welche an den Fresken im Heliodorzimmer wahrgenommen wird, nicht eingewirkt hat, bis zum Jahre 1514 überhaupt die Nachahmung Michelangelo's an keinem gröſseren Werke Raffael's nachgewieſen werden kann. Gerade in der Meſſe von Bolſena und den anderen Gemälden des zweiten Saales nähert ſich Raffael am meiſten dem Bildniſsmäſsigen und verleiht dem Colorit eine beſondere

Kraft und Tiefe des Tones. Nun iſt Michelangelo's Stil dem Porträtartigen am meiſten entgegengeſetzt und ein ſtärkerer Nachdruck auf das Farbenelement ſeinen Grundſätzen völlig fremd. Der breite Auftrag, der namentlich an den Gewändern ſeiner groſsen Einzelgeſtalten beobachtet wird, muſs bei Michelangelo aus ſeinem plaſtiſchen Formenſinne abgeleitet werden und hat mit der Raffaeliſchen Luſt, auch einmal dem Colorit eine hervorragende Rolle unter den Kunſtmitteln zu ſchenken, nichts gemein. Für die Richtigkeit der Behauptung, daſs die neue Wendung Raffael's nicht durch die ſtärkere Abhängigkeit von Michelangelo hervorgerufen ſei, dürfen wir überdies noch einen claſſiſchen Zeugen anführen.

Eine Concordanz aller Stellen bei Vaſari, welche ſich auf Raffael und ſein Verhältniſs zu Michelangelo beziehen, überſteigt menſchliche Kräfte. Niemand vermag die zahlloſen Widerſprüche, in welche ſich dieſer Schriftſteller mit der heiterſten Seelenruhe verwickelt, befriedigend zu löſen; wer aber Geduld und Glück beſitzt, wird finden, daſs in den meiſten Fällen Vaſari unter den vielen Irrthümern verſteckt auch die Wahrheit ausſagt und ein richtiges Urtheil fällt. So auch hier. Dadurch, daſs er die Zeiten nicht auseinanderhält, oder um jeden Preis einen urſächlichen Zuſammenhang herſtellen will, oder endlich, daſs er auf Werkſtattgeſchwätz zu viel gab, lieferte Vaſari von den Beziehungen Raffael's zu Michelangelo ein falſches Zerrbild. Einmal aber hat er ſie dennoch richtig erfaſst. Im Leben Raffael's, beinahe am Schluſſe der Erzählung*), wo er gleichſam den Entwickelungsgang des Künſtlers überblickt, hebt er die Weisheit desſelben hervor, der ſich nicht von Michelangelo's Banden umſtricken lieſs, vielmehr ſeiner Natur getreu blieb und welcher nicht durch einen Wettkampf auf ungewohntem fremden Boden, ſondern durch höchſte Anſpannung der ihm eigenen Vorzüge die Meiſterſchaft ſuchte und fand. Vaſari rühmt die reiche Erfindungsgabe Raffael's, die Kunſt der Anordnung und Gruppirung, das feine Maaſs in den Schilderungen, ſo daſs niemals über ein Zuviel oder Zuwenig geklagt werden kann. Auch die Anmuth der Darſtellung, um ſo bewunderungswürdiger, weil ſie mit einer allumfaſſenden Phantaſie verbunden iſt, entlockt dem Biographen gröſstes Lob. Landſchaften mit dem Ausblick in weite Fernen, gefällige Trachten, holde Kinder, ſchöne Frauen, kräftige Männer, ſtolze Soldaten, feurige Roſſe beleben Raffael's Bilder. Er kann Alles malen, von Rüſtungen bis zum Mondſchein, vom Frauenkopfputz bis zu Gewittern. Insbeſondere erregt die porträtmäſsige Wahrheit ſeiner

*) IV. 373.

Geſtalten Staunen und die Kunſt des Colorits, durch welche die Figuren bald im Dunkel ſich zu verlieren ſcheinen, bald kräftig und rund vom Hintergrunde ſich abheben, Bewunderung. Kein Zweifel, daſs Vaſari bei dieſer Beurtheilung die Thätigkeit Raffael's in den letzten Jahren Julius' II., ſeine Fresken in der Stanza d'Eliodoro vorzugsweiſe vor Augen hatte. Auf dieſe Zeit und auf dieſe Werke paſst das Bild, welches Vaſari von Raffael zeichnet, ſo vollkommen, als wäre es im Angeſichte der letzteren entworfen worden.

Vaſari verneint mit vollem Rechte den Einfluſs Michelangelo's auf den Sieg des »maleriſchen Stiles« bei Raffael; ob andere Einwirkungen vorhanden waren, ſagt er nicht, konnte er nicht ſagen, da nichts ſo raſch vergeſſen und verklungen war, als die wahren römiſchen Kunſtzuſtände der Jahre 1508—1515. Vaſari ſchrieb unter dem Eindrucke, daſs in Rom Michelangelo's und Raffael's Schule ausſchlieſslich herrſchte, alles künſtleriſche Leben daſelbſt in dem eiferſüchtigen Kampfe derſelben ſich aufzehre. So war es in den letzten fünf Lebensjahren Raffael's und noch lange nachher. Bunter und mannigfaltiger dagegen wogte hier das künſtleriſche Treiben, als noch Julius II. auf dem Throne ſaſs und Raffael erſt im Aufſteigen begriffen war. Aus dem Vatican muſsten die Maler, die vor Raffael und vielleicht anfangs neben ihm hier gemalt hatten, ſich zurückziehen. Rom wurde aber deshalb noch nicht leer an ſelbſtändigen Künſtlern. Während Raffael in der erſten Stanze malte, arbeiteten drei hervorragende Männer in der Villa des reichen Bankherrn Agoſtino Chigi, welche ſpäter den Namen Farneſina empfing: Baldaſſare Peruzzi, Bazzi oder Sodoma und Sebaſtiano Veneziano, nachmals von ſeinem Amte Sebaſtiano del Piombo genannt. Peruzzi und Sodoma zählen beide zur Sieneſer Schule; doch haben ſie, insbeſondere der letztere, lombardiſche Einflüſſe auf ſich wirken laſſen, wodurch ihre techniſchen Mittel erweitert wurden, ihr Colorit an Schmelz und Wärme, überhaupt ihre Geſtalten an Liebreiz gewannen. Die Fresken dieſer beiden Maler in der Farneſina kannte Raffael, als er an die Malerei in der zweiten Stanze ſchritt, und es mag dieſe Kenntniſs nicht wenig zur Aenderung ſeines Stiles beigetragen haben.

Noch engere Beziehungen walteten zwiſchen Raffael und dem dritten Maler in der Farneſina, dem Sebaſtiano del Piombo. Er war mit Raffael ungefähr in gleichem Alter und hatte in Venedig mit Giorgione zuſammen gearbeitet. Von Venedig holte ihn der reiche Kaufherr und glänzende Kunſtfreund Agoſtino Chigi 1511 und brachte ihn nach Rom*),

*) Vgl. die Vita Agoſtini Chigi, von Fabio Chigi 1618—1630 geſchrieben, im Archivio della ſocietà Romana di ſtoria patria. II. 61, 68.

um ihn hier in ſeiner Villa, der ſpäteren Farneſina, zu beſchäftigen. In dieſe Zeit fällt auch Raffael's merkwürdig nahes Verhältniſs zu Sebaſtiano, das nächſte, welches jener während ſeines römiſchen Aufenthaltes überhaupt einging. Den Glauben daran raubt uns nicht die feindſelige Geſinnung, welche Sebaſtiano bereits nach wenigen Jahren gegen Raffael zur Schau trug, Giftigen Haſs, und der Haſs eines Künſtlers birgt noch ein beſonderes Gift in ſich, hämiſchen Tadel, böswillige Verläumdung ſchleudert er gegen den letzteren und wird nicht einmal durch den Tod Raffael's verſöhnt. Aber gerade die Heftigkeit des Grimmes führt zu dem Schluſſe, daſs nicht etwa anfängliche Gleichgiltigkeit und Kälte allmählich in Abneigung überging, ſondern eine gewaltſame Entfremdung eintrat, eine urſprüngliche Freundſchaft in die ſchroffſte Feindſchaft umſchlug. Welche Umſtände dieſen Wechſel herbeigeführt haben, wiſſen wir nicht; feſt ſteht nur die künſtleriſche Wechſelwirkung, welche zwiſchen ihnen in den erſten Jahren Sebaſtiano's in Rom ſtattfand. Sebaſtiano's um dieſe Zeit gemalte Bilder gingen die längſte Zeit auf Raffael's Namen, wie z. B. die ſogenannte Fornarina oder Beatrice in der Tribuna und, wenn der Violinſpieler im Palazzo Sciarra wirklich Raffael angehört und nicht Sebaſtiano, welche letztere Meinung durch das Datum 1518 wahrſcheinlicher gemacht wird, ſo hat der Venezianer an Raffael einen überaus verſtändigen Anhänger gefunden. So eng wie der Violinſpieler ſchlieſst ſich kein anderes Werk Raffael's an die Weiſe Sebaſtiano's an; doch offenbaren auch die Fresken in der zweiten Stanze und die gleichzeitigen Tafelbilder den Einfluſs des venezianiſchen Meiſters. Nur darf man nicht an eine äuſserliche Nachahmung, eine mechaniſche Nachfolge denken, ſondern muſs die durchſichtig klare, harmoniſche Natur Raffael's vor Augen behalten. Er eignete ſich nur Wahlverwandtes an und prägte in ſeiner Phantaſie jede fremde Form ſeiner Art entſprechend um.

Die beſte Probe dafür liefern die beiden Madonnenbilder, welche Raffael in den letzten Jahren Julius' II. ſchuf, und in welchen er dem maleriſchen Stile zum erſten Male ganz frei und vollkommen huldigt. Sie bleiben trotzdem das innerſte Eigenthum des Künſtlers, offenbaren keinen einzigen Zug, welcher etwa als nichtraffaeliſch bezeichnet werden könnte. Die Madonna di Foligno in der vaticaniſchen Galerie und die Madonna mit dem Fiſche in Madrid ſind die beiden Werke der Tafelmalerei, welche dieſen Wendepunkt in Raffael's Kunſt am deutlichſten zeigen.

Für einen Kämmerer Julius' II., den aus Foligno ſtammenden Sigismondo Conti, hatte Raffael ein Andachtsbild gemalt, welches auf dem Hochaltar der Kirche Araceli auf dem Capitol prangte, ſpäter (1565) nach Foligno in eine Nonnenkirche verpflanzt wurde und ſeitdem den Namen Madonna di Foligno*) führt. Das ſpätere Schickſal theilt die Madonna di Foligno mit den meiſten berühmten Tafelbildern Raffael's in Italien. Sie wurde in den franzöſiſchen Revolutionskriegen nach Paris geſchleppt, hier von Holz auf Leinwand übertragen, reſtaurirt und nach dem Friedensſchluſse nach Italien zurückgebracht. Nur wenigen Werken Raffael's widmet Vaſari eine ſo eingehende Beſchreibung und ein ſo begeiſtertes Lob, wie der Madonna di Foligno. Wir möchten wünſchen, daſs der hohen Bedeutung des Gemäldes entſprechend auch die Entwickelungsgeſchichte desſelben vollſtändig vorgelegt werden könnte. Ein Stich Marcanton's, die Madonna in den Wolken, läſst vermuthen, daſs Zeichnungen einzelner Theile des Bildes vorhanden waren; doch hat ſich nichts von Skizzen und vorläufigen Entwürfen erhalten, obſchon man mit aller Sicherheit behaupten kann, daſs hier keine im Augenblick fertige Improviſation vorlag. Raffael erkannte ſogar die Nothwendigkeit, auf der Tafel ſelbſt noch Aenderungen vorzunehmen. Die Hand des heiligen Hieronymus war urſprünglich anders gezeichnet, als wir ſie jetzt gewahren. Dieſes entdeckte man bei der Uebertragung des Bildes von Holz auf Leinwand, bei welchem Vorgang der Grund der Bildtafel weggehobelt und die unterſte Schichte der Malerei ſichtbar wurde. Da zeigte ſich, daſs Raffael die Umriſſe mit dem Pinſel in brauner Farbe gezogen und die Rechte des heiligen Hieronymus zweimal gezeichnet hatte. Auch der Kopf des heiligen Franciscus deutet eine wiederholte Umarbeitung, ein langſames Reifen der Compoſition an.

Die Madonna di Foligno geht äuſserlich in die Geleiſe der alten Devotionsbilder zurück. Der Stifter kniet anbetend vor der Madonna, dieſe erſcheint nicht als ſelige Mutter, ſondern als einflufsreiche Mittlerin bei Gott. Zu dieſem dogmatiſchen Elemente geſellt ſich noch ein anderer, die künſtleriſche Wirkung bedrohender Zug. Es muſste auch der Anlaſs, welcher den Stifter zum Danke oder zur Bitte an die Madonna geſtimmt, angedeutet werden. Und in der That ſehen wir auch auf unſerem Bilde im Hintergrunde der Landſchaft ein Meteor oder eine Bombe durch die Luft ſchwirren und die Flugbahn durch einen Regenbogen bezeichnet. Den Eindruck des Werkes beſtimmen aber dennoch nicht dieſe fremdartigen Beziehungen, ſondern die Kunſt

*) Stich von Desnoyers.

Raffael's, welche auch in das Andachtsbild Wohllaut, Schönheit und Kraft des Ausdruckes brachte.

Die Madonna thront auf Wolken, inmitten einer goldigen Rundung, einer ſogenannten Glorie, von einem köſtlichen Engelsreigen umgeben. Mit der Linken umfaſst ſie unter der Schulter das Chriſtkind, welches mit einem Beine auf der Wolke, mit dem anderen gekrümmten auf dem Schenkel der Mutter auffusst und wie im Spiele unter das Kopftuch der Madonna ſich bergen möchte. Es hat noch ganz ſeine fröhliche, harmlos unſchuldige Kindernatur bewahrt, wie auch die Madonna faſt ausſchlieſslich mit ihrem Knaben ſich beſchäftigt und nur durch die Richtung des Blickes den Zuſammenhang mit der unteren Gruppe herſtellt. Dieſe beſteht aus dem Donator und den Schutzheiligen, welche, ſymmetriſch geordnet, alle in inbrünſtiger Andacht und Verehrung verſunken ſind. Ueberaus fein erſcheinen das empfindungsreiche Leben der einzelnen Perſonen und die feierliche ernſte Würde des Vorganges abgewogen; es wird der Natur des Gegenſtandes nicht die geringſte Gewalt angethan und dennoch die ganze Fülle künſtleriſcher Kraft hineingetragen. Auf der linken Seite kniet zunächſt im Vordergrunde, den Kopf nach oben gerichtet, der heilige Franciscus, eine Geſtalt, von der Rumohr verſichert, daſs Correggio von ihr hätte angeregt werden können. Er hält in der Linken ein kleines Kreuz, die rechte Hand öffnet er, als wäre er zum Empfange des göttlichen Bildes bereit. Hinter ihm ſteht, in das Thierfell gehüllt, mit wildzerzauſtem Haare, brennenden Auges der Täufer; er blickt aus dem Bilde heraus und weiſt mit erhobenem Arme auf die Madonna. Gehaltener, maaſsvoller bewegen ſich die Geſtalten der Gegenſeite. Fromm andächtig blickt der greiſe Hieronymus nach oben und fleht den Segen auf ſeinen Schützling, den päpſtlichen Kämmerer, herab, auf deſſen Haupt er ſeine Hand empfehlend gelegt hat und der neben ihm mit gefalteten Händen betend kniet. Zwiſchen beiden Gruppen, gerade in der Mitte des Bildes ſteht ein nackter Engelknabe, die Widmungstafel vor ſich mit beiden Händen haltend, keine bloſse Füllfigur, ſondern in noch höherem Maaſse, als dieſes die Engel am Fuſse des Marienthrones auf venezianiſchen Bildern oder auch bei Fra Bartolommeo thun, beſtimmt, die Gefühls- und Farbenſtimmung zu überleiten und zu vermitteln. Ohne dieſen prächtigen Engelsjungen, der ſo ehrlich neugierig nach oben blickt, dabei aber ſich nicht von ſeinem Platze rührt und ſein Amt treu vollführt, würde zunächſt eine arge Lücke in der Compoſition bemerkbar werden: es möchten aber noch weiter die geſchilderten Empfindungen ſich auf ſchroffer Höhe bewegen und das Gemüth des Beſchauers bedrücken, während ſie ſo gelöſt und wie ſanft

austönend erfcheinen. Endlich aber hätte durch den Ausfall der Engelsfigur die Farbenharmonie eine fchwere Schädigung erfahren. Wie in der oberen Hälfte des Gemäldes die Maffe des hellen Scheines durch das blaue Gewand der Madonna wirkfam gebrochen wird, fo mufs unten zwifchen dem dominirenden Roth in der Gruppe rechts und den graubraunen Tönen, welche auf der entgegengefetzten Seite herrfchen, eine Vermittlung getroffen werden. Sie wird durch die warme Carnation des Engels erreicht und auf diefe Weife die reichfte Gefammtwirkung erzielt. In packender Gewalt, voll lebendiger Porträtwahrheit und in der tiefen Kraft und dem feinen Schmelz der Farbentöne überragt die Madonna di Foligno weitaus alle früheren Tafelbilder Raffael's. Wie kalt und erkünftelt und des unmittelbaren Lebens baar erfcheint dagegen die Grablegung, welchen Fortfchritt weift namentlich die Farbengebung feitdem auf.

Den malerifchen Standpunkt hält Raffael auch in dem anderen nahezu gleichzeitigen Gnadenbilde, in der Madonna mit dem Fifche*), feft. Sie war beftimmt, den Dank für eine glückliche Augenheilung auszufprechen — fo wird wenigftens die Gegenwart des jungen Tobias mit dem Fifche auf dem Bilde ausgelegt — und wanderte aus dem Befitze der Dominicanerkirche in Neapel in jenen eines fpanifchen Vicekönigs, dann (1644) nach Madrid.**) Die Anordnung des Gemäldes fchliefst fich noch enger dem Herkommen an als in der Madonna di Foligno. Die Madonna fitzt auf dem Throne, nur um wenige Stufen über den heiligen Hieronymus und den Erzengel Raphael mit dem jungen Tobias erhöht, die fich zu beiden Seiten des Thrones aufgeftellt haben. Das Chriftkind, halb aufgerichtet, von der Madonna geftützt, hat die Linke auf die Blätter des Buches fallen laffen, welches Hieronymus aufgefchlagen hält und ftreckt die Rechte fegnend dem jungen Tobias entgegen. Nur zaghaft und fchüchtern, unwillkürlich in die Kniee finkend, nähert fich derfelbe dem Chriftkind. Sein Führer, der Engel Raphael, mufs ihn umfaffen und an der Hand leiten, um ihm Muth zu geben. Der Engel begnügt fich nicht mit der mechanifchen Führung. Er hat fein Antlitz zum Chriftkind erhoben und fleht, voll Zärtlichkeit für feinen Schützling, voll frommer Zuverficht zu dem Gottesfohne, diefen um Gnade an. Mit Recht wurde die wunderbare Innigkeit des Ausdruckes in diefer Gruppe als unerreichbar für jeden anderen Maler, ja felbft von Raffael niemals wieder erreicht, gepriefen, aufserdem aber

*) Stich von Desnoyers. Modellact in Röthel in Florenz. Br. 485.

**) Reumont in der Augsb. Allg. Zeitung. 1856. No. 92.

Fig. 69. Die Madonna mit dem Fiſche. Tafelbild.
Muſeum del Prado in Mailand.

auch die vollendete Harmonie der Farben gerühmt. Wie in der Madonna di Foligno, ſo hat auch hier Raffael den Pinſel breit geführt, einen

Fig. 70. Die heil. Cäcilia. Stich von Marcanton nach einem früheren Entwurfe.

warmen markigen Ton feſtgehalten. Dem rothen Gewand des Hieronymus, das ſich durch beſondere Leuchtkraft auszeichnet, ſteht das dunkelgelbe Kleid des Tobias gegenüber. Wie das Roth an Hieronymus durch

die gelbbraune Farbe des zu ſeinen Füſsen liegenden Löwen ergänzt wird, ſo beſitzt auch der gelbe Rock des Tobias in dem röthlichen Kleide

Fig. 71. Die heil. Cäcilia. Tafelbild. Pinacoteca in Bologna.

des Engels einen zuſagenden Nachbarton. Temperirt wird die Farbengluth durch den blauen Mantel der Madonna, der wieder durch die warme Carnation des Chriſtuskindes gehoben wird. Auch der dumpfgrüne Anm. 4.

Vorhang im Hintergrunde endlich trägt viel dazu bei, die vorderen Figuren in hellem Lichte erſcheinen zu laſſen. Auf den Accord der drei Grundfarben, ſo möchte man ſagen, hat Raffael die Madonna mit dem Fiſche geſtimmt.

Aehnlich verfuhr er, als ihm der Cardinal di Santi Quattro, Lorenzo Pucci, 1513 den Auftrag gab, für die Kirche S. Giovanni in Monte bei Bologna ein Altarbild zu malen. Das Werk, der Hauptſchatz der Bologneſer Pinacoteca, zeigt die heilige Cäcilia, von vier Heiligen umgeben.*) Nach einem früheren Entwurfe hat Marcanton die Scene geſtochen.**) (Fig. 70.) Die allgemeine Anordnung hat, wie wir daraus erſehen, Raffael ſchon frühzeitig feſtgeſtellt, in der Wendung der Köpfe, im Charakter und im Ausdruck dagegen, als er das Gemälde ausführte, noch groſse und überaus glückliche Aenderungen beſchloſſen. Die jugendlich ſchöne, chriſtliche Schutzgöttin der Muſik hat ihr Spiel in Gegenwart der Freunde vollendet. Da tönt der Wiederhall vom Himmel herab. Sechs Engel, auf dem Wolkenrande ſitzend, haben die Melodie aufgegriffen und als Geſang weitergeführt. Die Wirkung dieſer himmliſchen Muſik ſchildert Raffael's Bild. (Fig. 71.)

Unter dem Eindruck der Engelstöne verſtummen die Heiligen auf Erden. Cäcilia hält die Orgel nur mechaniſch in den Händen und horcht verzückt, Kopf und Augen nach oben gerichtet, auf den Geſang. Ganz anders empfindet der Apoſtel Paulus links von ihr den Eindruck. Er ſtützt die Rechte auf die linke Hand, welche den Schwertgriff gefaſst hält, hat das Kinn in die rechte Hand gelegt, den Kopf geneigt und iſt in tiefſtes Nachſinnen verſunken. Cäcilia und Paulus erſcheinen beide der wirklichen Welt entrückt, die eine in der Empfindung emporſchwebend, der andere ganz in ſich vertieft. In anmuthigem Contraſte zu beiden Geſtalten drückt die heilige Magdalena mit der Salbbüchſe in der Hand zur Rechten Cäcilia's die offene Genuſsfreude aus. Sie blickt mit ihren groſsen dunklen Augen ruhig aus dem Bilde heraus; eine einfach mächtige Schönheit, welche ſich nicht aus dem Gleichmaaſs der Empfindungen bringen läſst. In zweiter Linie, ſo daſs nur die Köpfe hervorragend wirken, ſtehen die Heiligen Johannes der Evangeliſt und Auguſtinus (Petronius?). Sie wenden abweichend vom erſten Entwurfe einander die Geſichter zu und ſprechen in ihren Mienen die Theilnahme und innere Ergriffenheit aus. Bewunderungswürdig wie die Vollſtändigkeit der Empfindungsſcala iſt auch die feine Gliederung der Stimmungen.

*) Stich von Kohlſchein.

**) Die Sepiazeichnung im Privatbeſitz in Paris (Br. 400) ſcheint nach dem Stiche gemacht zu ſein.

Contraſte bilden die beiden äuſseren wie die beiden inneren Figuren, Paulus und Magdalena ſowohl wie Johannes und Auguſtinus; Contraſte zu einander bilden ferner die beiden Figuren auf jeder Seite, Paulus und Johannes, und dann wieder Auguſtinus und Magdalena; wozu dann noch wieder Kreuzungen treten: einerſeits die älteren Paulus und Auguſtinus, andererſeits die jugendlichen Magdalena und Johannes.

Gehoben wird dieſe Vertheilung der Charaktere und gut abgewogene Gliederung des Ausdruckes noch durch die harmoniſche Farbengruppirung. Zwar ſind durch Reinigen, Putzen und ſogenanntes Reſtauriren die Mitteltöne, die feineren Uebergänge und der zarte Schmelz des Colorits verloren gegangen, doch erkennt man noch deutlich das von Raffael feſtgehaltene Farbenſyſtem. Den ſtärkſten und intenſivſten Ton giebt die gelbe mit Gold geſtickte Tunica der Cäcilia; in Paulus dominirt das Roth des Mantels, durch das grüne Untergewand gehoben; Magdalena's Kleid zeigt eine blauviolette Färbung. Die Milderung und Vermittelung der Grundfarben wird durch die beiden Heiligen im Hintergrunde bewirkt, die alſo in Bezug auf das Colorit dieſelbe Bedeutung beſitzen, wie hinſichtlich des Ausdruckes und der Stimmung.

Das Bild der heiligen Cäcilia hat den Künſtler in die Welt der Träume und Viſionen, in eine ihm bisher unbekannte Welt geführt. So realiſtiſch auch das Beiwerk verkörpert erſcheint, wie z. B. das von der Hand Giovanni's da Udine gemalte Muſikgeräthe zu Füſsen der Cäcilia, ſo viel Leben und Kraft auch den einzelnen Geſtalten innewohnt: immer bleibt der Geſammteindruck ein myſtiſch-ſymboliſcher. Ein ähnlich geſteigert kirchliches Weſen offenbaren auch die gleichzeitig von Raffael geſchaffenen Madonnen: die Madonna di Foligno und jene mit dem Fiſche. In Votivbildern erhalten naturgemäſs erhöhte Empfindungen einen weiteren Raum, kann auf der anderen Seite eine an das Ceremonielle anſtreifende ſymmetriſche Anordnung nicht umgangen werden. Man darf nicht ſagen, daſs Raffael nur auf fremden Anſtoſs hin, äuſserlich fügſam ſolche Scenen darſtellte. Gerade das neue Element reizte ſeine Phantaſie und lockte ihn zu höchſter Anſpannung ſeiner Kräfte. Auch entdeckte er in jedem Motive Züge, die ſeiner Natur entſprachen und ihn geradezu heimathlich anwehten. Aber er verdammte ſeine frühere Richtung nicht. Während er an den dramatiſch bewegten Fresken in der Stanze Heliodor's arbeitete, ergreifende Viſionen verkörperte, erhabene Gnadenbilder malte, übermannte ihn die Sehnſucht nach den alten einfachen Gegenſtänden

der Darſtellung, die nichts als Wohllaut und Wonne athmen, den Künſtler beſeligen und die Beſchauer entzücken, die wenig zu ſagen ſcheinen und doch das Tiefſte bedeuten — er ſchuf die Madonna della Sedia.*)

Ein halbes Hundert Kupferſtecher und mehr haben ihre Kunſt an der Madonna della Sedia verſucht, die Photographie Tauſende von Nachbildungen verbreitet. Kein Bild Raffael's iſt ſo beliebt in weiten Kreiſen, kein Werk der neueren Kunſt ſo gut bekannt. Die in der Liller Sammlung aufbewahrten Entwürfe zur Madonna della Sedia (Br. 89) verrathen den gleichzeitigen Urſprung derſelben mit der Madonna aus dem Hauſe Alba. Aber auch verwandt im Charakter dürfen ſie bezeichnet werden. In beiden klingen florentiner Eindrücke aus. Auch die Madonna della Sedia drückt das innigſte Zuſammenleben von Mutter und Kind aus, preiſt die Freude und Seligkeit der jungen Mutter, wie es ſo viele florentiner Madonnen thaten. Nur iſt die Madonna della Sedia aus den florentiner Formen in römiſche übertragen, und an die Stelle der zarten hellen Schönfarbigkeit der breite maleriſche Auftrag getreten. Die Madonna ſitzt in einem Stuhle (sedia oder seggiola) und hält mit beiden Armen ihr Kind umfaſst, das ſich eng an ſie preſst, ſein Köpfchen an ihre Wangen zärtlich ſchmiegt. Beide blicken aus dem Bilde heraus, die Mutter ſtill beglückt, das Kind froh, im weichen Mutterſchooſse geborgen zu ſein. An dieſe innig verſchränkte Gruppe ſchließt ſich noch rechts der kleine Johannesknabe mit dem Rohrkreuze an. Er hat die Hände gefaltet und blickt zu dem Genoſſen liebevoll andächtig empor.

Anm. 5.

Die hohe Vollendung des Bildes wird durch nichts ſo anſchaulich gemacht, wie durch die Sage, welche aus dem Kunſtwerke entſtanden iſt. Raffael, ſo wird (ſeit dem vorigen Jahrhundert?) erzählt, ſah eines Tages im vaticaniſchen Hofe eine Bäuerin mit ihrem Kinde in den Armen ſitzen. Entzückt von der wunderbaren Schönheit des Weibes griff er nach dem erſten beſten flachen Gegenſtande, der ſich ihm darbot, um Stellung und Züge der Gruppe zu verewigen. Das war zufällig der Boden einer Tonne, und ſo kam unwillkürlich die Rundform heraus, in welcher die Madonna della Sedia ſich zeigt.

Die Einordnung aller Geſtalten in den Rahmen eines Kreiſes erſchien ſo ungeſucht, die Führung der Umriſſe in leiſen Krümmungen ſo wenig gezwungen, daſs man an eine berechnete Abſicht nicht glauben mochte. Nur der Zufall, meinte man, zeige ſo glückliche Inſpirationen. Aus den Entwürfen lernen wir das Werden und Wachſen auch dieſer Compoſition

*) Stiche von E. Mandel, E. Schaeffer und (im Tone beſonders gut getroffen) von J. Burger.

kennen. Was uns als die Frucht einer augenblicklichen Stimmung, hervorgerufen und begünſtigt durch einen glücklichen Anblick, erſcheint, iſt in Wahrheit eine allmählich gereifte Schöpfung der Phantaſie, bei welcher auch weiſe Erwägungen mitwirkten. Leugnen läſst ſich aber nicht, daſs Raffael ſelbſt zu der erſteren Meinung durch die Fülle des naiven unmittelbaren Lebens verlockt, welche er über die ganze Gruppe ausbreitet. Die Madonna iſt in der That in Zügen, Ausdruck und Körperbau eine echte Römerin; auch ihre Tracht, das geſtreifte Kopftuch, ferner das in das gefranſte Bruſttuch eingewebte Muſter, die Art, wie jenes getragen, dieſes um die Schultern gewunden wird, zeigt das Weib aus dem Volke. Der Wirklichkeit abgelauſcht und mit köſtlicher Wahrheit wiedergegeben erſcheint auch die Haltung des Chriſtkindes, ſo namentlich das ſpielende Zurückbiegen der Zehen des rechten Fuſses. Die techniſche Ausführung könnte gleichfalls auf den erſten Blick zu dem Glauben einer raſchen Improviſation verleiten. Raffael hat die Farbe leicht aufgetragen, die einzelnen Töne einfach ohne weitere Verbindung neben einander geſetzt, oft nur mit einigen wenigen Pinſelſtrichen die Formen angedeutet. Dennoch möchte einen argen Irrthum begehen, wer daraus auf eine flüchtige Arbeit ſchlieſsen würde. Die geniale Sicherheit des vollendeten Künſtlers lieſs die kurze Arbeit ganze Arbeit werden. Seine Thätigkeit als Frescomaler hatte ihn gelehrt, ſich nicht allzuſehr auf die Wirkungen des Vertreibens der Farben und des wiederholten Uebergehens der einzelnen Stellen zu verlaſſen, ſondern die Töne von allem Anfange an feſt und bleibend zu bilden. Dieſelbe Thätigkeit, verbunden mit dem freudigen Eingehen auf den maleriſchen Stil, hatte ihm den breiten Auftrag, das kräftige Schattiren, die modellirende Färbung nahe gebracht. Allen Gewinn des römiſchen Lebens ſetzte er ein, um das liebgewordene florentiner Traumbild der Madonna, welche ſtill ſelig das Mutterglück genieſst, noch einmal zu verkörpern, durch die Anwendung groſsartiger Kunſtmittel zu verklären.

Es iſt das letzte Mal, daſs Raffael in ſeinen Schöpfungen auf die eigene künſtleriſche Vergangenheit zurückkommt, gleichſam einen Rückblick ſich gönnt. Seitdem taucht keine Erinnerung an die florentiner Zeiten in ſeinen Bildern auf, bewegt er ſich ausſchlieſslich in den Geleiſen, welche erſt in Rom gelegt wurden. Beinahe gleichzeitig mit dieſer Wendung trat auch ein Wechſel in ſeinem äuſseren Leben ein. Papſt Julius II. ſtarb am 20. Februar 1513.

Mit Fug und Recht darf ſeine Regierung als der wichtigſte Mark-

ſtein in der Geſchichte Raffael's wie auch Michelangelo's bezeichnet werden. Julius II. brachte beide Männer in die Höhe; durch die von ihm aufgetragenen Werke gelangten ſie erſt zu voller Kraft und zur Erkenntniſs ihrer Natur und ihrer Stärke. Man vergleiche Michelangelo's Arbeiten während ſeines erſten Aufenthaltes in Rom (1496—1501) mit den Werken, welche er unter der Regierung Julius' II. ſchuf. Gewiſs zeigen auch die Sculpturen der älteren Periode die künſtleriſche Meiſterſchaft des Mannes; aber den wahren Michelangelo, wie er in der Erinnerung der Nachwelt lebt, führen uns doch erſt die Fresken in der Sixtiniſchen Kapelle vor das Auge. Und vollends, was haben nicht die unter Julius II. verlebten römiſchen Jahre aus Raffael gemacht! Ihm war es nicht allein vergönnt, den ſchönſten hiſtoriſchen Träumen der Menſchheit ein Denkmal zu ſetzen und Gedanken künſtleriſch zu verherrlichen, die ſchon durch ihren Inhalt die Phantaſie auf das Höchſte ſpannen und dem Maler begeiſterte Luſt zu ſchaffen einflöſsen; er durfte auch alle Anlagen gleichmäſsig ausbilden ohne Gefahr der Einſeitigkeit, ohne die Sorge der Uebertreibung. Das dankte er zunächſt ſeiner Natur, dann aber auch den ihm geſtellten Aufgaben, die allumfaſſend waren, nach allen Richtungen hin anregend wirkten. Und ſo iſt denn auch in der Vertreibung Heliodor's oder in der Madonna della Sedia nicht das eine oder das andere, was beſonders vollendet erſcheint und reizt und feſſelt. Es beruht vielmehr der Eindruck auf dem harmoniſchen Zuſammenklange aller Kunſtmittel.

Soweit ſind Raffael und Michelangelo unter dem Pontificate Julius' II gekommen. Die nachfolgende Zeit wird uns die Entfaltung einer vielleicht noch glänzenderen und reicheren Thätigkeit zeigen; die überraſchende Gröſse der römiſchen Kunſt unter Julius II. beſitzt ſie nicht. Die Jahre 1508 bis 1513, in welchen Bramante am S. Peter baute, Michelangelo die Deckengemälde in der Sixtiniſchen Kapelle ſchuf und Raffael die zwei erſten Stanzen malte, ſind und bleiben das Heldenalter unſerer Kunſt.

ANMERKUNGEN UND BELEGE.

Allgemeine Quellen.

I. Michelangelo. Die älteſte zuſammenhängende biographiſche Notiz über Michelangelo gab Paolo Giovio, der berühmte Verfaſſer der Elogien, deſſen Anregungen wir auch Vaſari's Künſtlerbiographien verdanken. Nach der Eroberung Roms 1527 zog er ſich auf die Inſel Iſchia zurück und begann hier einen »dialogus de viris litteris illustribus« zu ſchreiben. Der Dialog blieb Fragment. Ihm ſind kurzgefaſste Lebensbeſchreibungen Lionardo Vinci's, Michelangelo's und Raffael's angehängt. Tiraboſchi hat in ſeiner Storia della lett. ital. (ed. Modena 1781. tom. IX. App. p. 291) ſowohl das Dialogfragment, wie die drei Künſtlerbiographien herausgegeben. Der Dialog und die Biographien müſſen nicht nothwendig in die gleiche Zeit fallen, jedenfalls ſind die letzteren aber früher als Vaſari's Werk verfaſst. Vielleicht haben wir in ihnen die Proben zu betrachten, deren Ungenügen den Anlaſs zu dem Buche Vaſari's (vgl. Vaſari's Selbſtbiographie in ſeinen Vite ed. Sanſoni VII. 681) bot. Den Beweis für die frühere Entſtehung der Skizzen Giovio's liefert ſein Schweigen über das jüngſte Gericht und den Bau von St. Peter im Leben Michelangelo's, Arbeiten, die er gewiſs erwähnt hätte, wären ſie ſchon, als er die drei Biographien ſchrieb, im Angriff geweſen. Von Flüchtigkeiten und Irrthümern iſt Giovio nicht frei zu ſprechen; doch verdienen ſeine Aufzeichnungen eine beſondere Beachtung, weil ſie zeigen, wie ſich in den höchſtgebildeten Geiſtern Italiens vor der Mitte des 16. Jahrhunderts die künſtleriſche Thätigkeit Michelangelo's (und Raffael's) wiederſpiegelte. Die beiden Biographien ſind am Schluſſe der Angabe der allgemeinen Quellen abgedruckt. Auf Giovio folgte Giorgio Vaſari, welcher 1550 die »Vite degli architettori, pittori e scultori (ed. Torrentino) herausgab. Michelangelo's Biographie bildet den Schluſs des Werkes (II. p. 947—991). Bereits nach drei Jahren wurde Vaſari von Ascanio Condivi, einem Schüler Michelangelo's, über deſſen nähere Lebensverhältniſſe wir wenig wiſſen, überflügelt. Condivi hatte ſeit längerer Zeit Nachrichten über das Leben und die Werke ſeines Meiſters, zum Theil aus deſſen eigenem Munde geſammelt, und da er sah, daſs »Einige (d. h. wohl Vaſari) über den ſeltenen Mann geſchrieben haben, ohne ihn ſo genau zu kennen wie er und von ihm Dinge geſagt haben, die nie geſchehen ſind und wichtige andererſeits übergangen«, ſo beeilte er die Ausgabe ſeiner Biographie, welche 1553 unter dem Titel:

Vita di Michel Angelo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi da la Ripa Transone erſchien. [Unter den ſpäteren Ausgaben Condivi's wird die Piſaner vom J. 1746, wiederabgedruckt 1823, wegen der Anmerkungen Gori's und Mariette's am meiſten geſchätzt.] Condivi berichtigte in vielen Punkten Vaſari und ſchilderte die Jugendgeſchichte Michelangelo's ausführlicher als ſein Vorgänger; daſs er an den ihm überlieferten Nachrichten keine Kritik übte, Michelangelo's nicht immer ganz ſicheren Erinnerungen unbedingt glaubte, belaſtet ihn nicht als Schuld. Als Vaſari 1568 ſeine Vite vielfach verbeſſert und erweitert zum zweiten Male herausgab (ed. Giunta), nahm er, wenn auch mit ſchlecht verhehltem Grolle Condivi's Ergänzungen in ausgedehntem Maaſse auf. Für die letzten Lebensjahre Michelangelo's ist Vaſari's zweite Ausgabe wieder eine ſelbſtändige Quelle. Der Autor verkehrte und verhandelte in dieſer Zeit viel mit ſeinem Meiſter und zeigt ſich im Weſentlichen gut unterrichtet. Nur drängt er zu ſehr die eigene Perſönlichkeit in den Vordergrund und erſcheint gegen andere Mitarbeiter und Schüler Michelangelo's häufig ungerecht. Hier wird Vaſari nach der neueſten Octavausgabe, Florenz, Sanſoni 1878—1882, in acht Bänden citirt. Michelangelo's Leben befindet ſich im 7. Bande p. 135—316. Condivi und Vaſari bildeten bis in unſer Jahrhundert die ausſchliefsliche Quelle für Michelangelo's Leben. Die erſten wichtigſten Ergänzungen brachte Bottari's Raccolta di lettere sulla pittura etc. Rom 1754 ff. [neuere Ausgabe mit Ticozzi's Zuſätzen in 8 Bänden, Mailand 1822], ſodann der zweite und dritte Band des Carteggio, durch welches Werk der leider viel zu früh verſtorbene Johannes Gaye die kunſthiſtoriſchen Studien in neue und ſtreng wiſſenſchaftliche Bahnen gelenkt hat. Für die Schilderung der florentiner Thätigkeit Michelangelo's dienen die in Gaye's Carteggio (2. u. 3. Bd.) aus den florentiner Archiven mitgetheilten Urkunden noch immer als wichtigſte Grundlage. Von dem gröſsten Schatze, den Familienpapieren in der Caſa Buonarroti wuſste man wohl ſchon lange, doch blieb er bis in die jüngſte Zeit unbehoben. Einzelne Briefſchaften waren in den Beſitz des britiſchen Muſeums gerathen und auf dieſem Wege zur öffentlichen Kenntniſs gekommen. Guaſti theilte in der Vorrede und den Anmerkungen zu den »Rime di Michelangelo« 1863 mehrere Briefe und Urkunden mit; auch die »Carte michelangeleſche inedite«, welche Daelli in Mailand 1865 herausgab (46 facſimilirte Blätter), gehen theilweiſe auf Abſchriften aus dem buonarrotiſchen Hausarchive zurück. Die meiſten und wichtigſten Briefe blieben aber verborgen, bis Gaetano Milaneſi 1875 ſämmtliche in der Caſa Buonarroti (und im Britiſchen Muſeum) bewahrten Briefe Michelangelo's, 495 an der Zahl, leider die falſche Datirung vieler Londoner Briefe nicht immer verbeſſernd, publicirte. Milaneſi's Lettere di Michelangelo Buonarroti publicati coi ricordi ed i contratti artiſtici ſind fortan der Ausgangspunkt für jede Biographie Michelangelo's. An ihrer Hand können wir Michelangelo's Leben

von ſeiner Jugend bis in ſein höchſtes Alter verfolgen; wir lernen ihn im Verkehr mit ſeiner Familie und mit ſeinen Freunden und Gönnern kennen, und gewinnen den deutlichſten Einblick in ſein perſönliches Weſen. Die Ricordi, kurze tagebuchartige Aufzeichnungen führen uns in den intimen Haushalt des Künſtlers ein; die Contracte enthüllen uns die Bedingungen, unter denen die Mehrzahl ſeiner Werke entſtanden ſind. Das Familienarchiv in der Caſa Buonarroti bewahrt aber auſser den von Michelangelo geſchriebenen Briefen eine ſtaunenswerth groſse Zahl der an ihn gerichteten. C. Heath Wilſon ſchätzt (Academy 20. April 1878) ihre Summe weit über ein halbes Tauſend. Von einigen ſind in verſchiedenen Zeiten Abſchriften gemacht, und darnach der Druck beſorgt worden; mehrere ſind auch in dem Werke C. Pini's: La scrittura di artiſti italiani mit Hilfe der Photographie facſimilirt, eine reiche Auswahl derſelben bietet Gotti's Vita di Michelangelo, 2 Bde. Florenz 1875. Gotti verlieh dadurch ſeinem Buche eine hervorragende Bedeutung. Eine Geſammtausgabe, von Milaneſi ſeit Jahren vorbereitet, wird in naher Zeit erwartet.

Für das Studium der Werke Michelangelo's beſitzen wir nur wenige wiſſenſchaftliche Hilfsmittel. Eine einzige Sammlung von Handzeichnungen Michelangelo's iſt bis jetzt allein kritiſch bearbeitet worden, dieſe allerdings in muſterhafter Weiſe: die Sammlung der Oxforder Univerſität, von welcher J. C. Robinſon einen kritiſchen Katalog herausgegeben hat: A critical account of the drawings by Michelangelo and Raffaello in the Univerſity Galleries. 1870. Der »Catalogo delle opere d'arte e dei disegni di Michelangelo Buonarroti«, dem Buche Gotti's Bd. II. p. 163 angehängt, ſteht auf der Höhe der Vignetten, welche das Werk verunſtalten. Von den Stichen nach Michelangelo hat P. Heinecken in ſeinen »Nachrichten von Künſtlern und Kunſtſachen« Leipzig 1768 zuerſt ein Verzeichniſs angefertigt. Dasſelbe iſt natürlich ganz veraltet. Der Catalog der Stiche in Paſſerini's Bibliografia di Michelangelo Buonarroti e gli incisori delle sue opere, Florenz 1875 entbehrt der Vollſtändigkeit und der wiſſenſchaftlichen Anlage.

---

2. Raffael. Auch für Raffael iſt die kurze Biographie P. Giovio's die älteſte Quelle. An ihn reiht ſich Vaſari, welcher die in der ed. Torrentino II. p. 635—673 abgedruckte Vita in der ed. Giunta noch namhaft erweiterte. In der Ausgabe Sanſoni hat Raffael's Biographie im 4. Bande p. 315—386 Platz gefunden. Da Raffael mit ſeiner Familie nur einen ſehr lockeren Verkehr unterhielt, in Rom mit ſeinen Freunden zuſammenlebte, ſo iſt auch die Zahl der von ihm erhaltenen Briefe eine äuſserſt geringe. Wir kennen nur einen Brief an Domenico Alfani (in Lille bewahrt), zwei Briefe an ſeinen Oheim Ciarla (Original verſchollen), einen Brief an Franc. Francia

und den bekannten Brief an den Grafen Castiglione. Auch von diesen beiden letzteren sind die Urschriften verloren gegangen. Mit Recht durfte noch Rumohr behaupten, dass seit Vasari für die Geschichte Raffael's nichts Umfassendes und Erschöpfendes geleistet worden. Die Vita inedita di Raffaello, welche Angelo Comolli in Rom 1790 und mit Anmerkungen vermehrt 1791 herausgegeben, ist, wie im Repertorium der Kunstwissenschaft V. 357. ff. bewiesen wurde, eine plumpe Fälschung aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Einzelne Ergänzungen und Berichtigungen gaben Bottari und della Valle in ihren Ausgaben Vasari's (Rom 1759 und Siena 1791). L. Pungileoni's Elogio storico di Giovanni Santi Pittore und Elogio storico di Raffaello da Urbino 1822 und 1829 verbreiteten helleres Licht über Raffael's Jugend, C. Fea's Notizie intorno Raffaello Sanzio 1822 brachten zu dem Leben Raffael's in Rom neue Züge bei. Eine wesentliche Bereicherung des Quellenmaterials boten erst G. Campori's Notizie inedite di Raffaello da Urbino, Modena 1863 [Separatabdruck aus den Atti e Memorie della deputazione di storia patria per le provincie Modenesi e Parmensi; übersetzt in der Gazette des beaux arts XIV. p. 347. ff.]. Nicht die Kargheit der Nachrichten allein über Raffael's äusseres Leben hat bewirkt, dass alle neueren biographischen Arbeiten überwiegend auf die Schilderung seiner Werke sich einschränken. Seit jeher haben diese den gröfseren Reiz geübt. Dass sich z. B. eine stetige Tradition von Raffael erhalten hat, danken wir in erster Linie den alten Kupferstechern und Kupferstichsammlern, welche nie aufhörten, seine Schöpfungen zu reproduciren und ihr Verständniss von Geschlecht zu Geschlecht zu vererben. Auch Rumohr giebt im 3. Bande seiner italienischen Forschungen wesentlich nur eine zwar oft anfechtbare, aber stets feinsinnigé Kritik der Raffaelischen Gemälde. Und ebenso ruht die gröfsere Bedeutung von Paffavant's Raffael von Urbino [Deutsche Ausgabe in 3 Bänden 1839—1858, französische Ausgabe, nach welcher gewöhnlich citirt wird, 1860] mehr in dem »Catalogue chronologique« als in dem historisch-biographischen Theile, obgleich auch der erstere vielfach antiquirt ist, die chronologische Anordnung der Bilder häufig auf Irrthümern beruht, der Catalog der Handzeichnungen der Vollständigkeit und oft auch der Kritik ermangelt. Das Ideal eines Raffaelcataloges wurde durch C. Ruland in seinem, mit staunenswerthem Fleisse und feinstem Sachverständniss geschaffenen Werke verwirklicht: The works of Raphael Santi da Urbino as reprefented in the Raphael collection in the royal library at Windfor Caftle. 1876. Die lange Zeit stockende Raffaelliteratur ist seit 1878 in eine bemerkenswerthe frische Strömung gerathen. Aufser zahlreichen kleineren Specialarbeiten, welche theils mittelbar, theils unmittelbar die Kunde von Raffael förderten (von Kahl, Thode, Hettner, R. Förster, Pulszky u. a.), sind namentlich drei umfassendere Werke erschienen. Das Buch von Lermolieff (Morelli) über »die Werke

Italieniſcher Meiſter in deutſchen Galerien« (1880) beſchäftigt ſich eingehend mit Raffael's Jugendentwickelung. Die Anſichten des hervorragenden Kunſtkenners tragen natürlich ein ſubjectives Gepräge, ſind das Reſultat feinſinniger Beobachtung, die ſich nicht immer anderen mittheilen läſst. Jedenfalls bleibt Lermolieff das Verdienſt, die Forſchung lebendig angeregt, das Raffaelſtudium theilweiſe in neue Bahnen gelenkt zu haben. Das groſse biographiſche Werk von Eugéne Müntz: Raffael, sa vie, son oeuvre et son temps (1881) offenbart auf's neue die umfaſſende Gelehrſamkeit und genaue Zeitkunde des Verfaſſers. Auf conſervativen Boden ſtellten ſich, und die ſichtliche Tendenz, die traditionellen Anſchauungen wieder (gegenüber Lermolieff) zu rechtfertigen, verfolgten Crowe und Cavalcaselle in ihrem Buche: Raphael, his life and works, von welchem bis jetzt (Januar 1883) der erste Band vorliegt. (Die beſonderen Hinweiſe auf Nachbildungen von Handzeichnungen beziehen ſich ſtets auf Braun's (Br.) treffliche und dem Kunſthiſtoriker unentbehrliche Publicationen. Nur die in Windſor bewahrten Zeichnungen werden nach der Ausgabe der Autotype-Company (Ph.) citirt.)

Der Text der oben erwähnten Biographien P. Giovio's lautet:

Michaelis Angeli Vita.

In pictura pariter, scalpendoque marmore, Michael Angelus Bonarota Etruscus priscorum artificum dignitati proximus accessit, adeo æquabili fama, iudicioque omnium, ut utriusque artis viri insignes meritam ei palmam ingenua confessione detulerint. In Vaticano Xistini sacelli cameram a Iulio secundo ingenti pecunia accitus, immenso opere brevi perfecto, absolutae artis testimonium deposuit. Quum resupinus, uti necesse erat, pingeret, aliqua in abscessus, et sinus refugiente sensim lumine condidit, ut Olophernis truncum in conopeo, in aliquibus autem sicuti in Hamano cruci affixo, lucem ipsam exprimentibus umbris adeo feliciter protulit, ut repræsentata corporum veritate, ingeniosi etiam artifices, quae plana essent, veluti solida mirarentur. Videre est inter præcipuas virorum imagines, media in testudine simulacrum volantis in coelum senis, tanta symmetria delineatum, ut si e diversis sacelli partibus spectetur, convolvi semper, gestumque mutare deceptis oculis videatur. Contigit ei porro laus eximia altera in arte, quum forte marmoreum fecisset Cupidinem, eumque defossum aliquamdiu ac postea erutum, ut ex concepto situ, minutisque iniuriis ultro inflictis, antiquitatem mentiretur, insigni pretio per alium Riario Cardinali vendidisset. Feliciore quoque industria Gigantem funda minantem e ianensi marmore absolvit, qui Florentia in vestibulo curiae conspicitur. Locatum est ei demum Iulii Pontificis sepulcrum, acceptisque multis millibus aureis, aliquot eius operis statuas prægrandes fecit, quæ adeo probantur, ut nemo secundum veteres eo doctius atque celerius marmora scalpsisse, nemo commensuratius atque venustius pinxisse censeatur. Cæterum tanti ingenii vir natura adeo agrestis ac ferus extitit, ut supra incredibiles domesticae

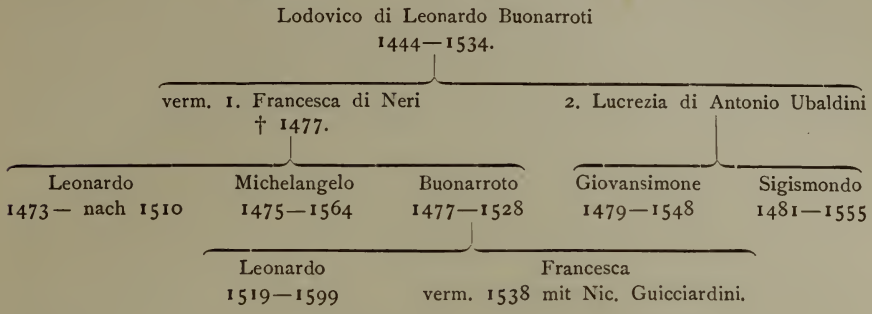
vitae sordes successores in arte posteris inviderit. Nam vel obsecratus a principibus nunquam adduci potuit, ut quemquam doceret, vel gratia spectandi saltem in officinam admitteret.

Raphaelis Urbinatis vita.

Tertium in pictura locum Raphael Urbinas mira docilis ingenii suavitate atque solertia adeptus est. Is multa familiaritate potentium, quam omnibus humanitatis officiis comparavit, non minus quam nobilitate operum inclaruit adeo, ut numquam illi occasio illustris defuerit ostentandæ artis. Pinxit in Vaticano nec adhuc stabili autoritate cubicula duo ad præscriptum Julii Pontificis, in altero novem Musæ Apollini cythara canenti applaudunt, in altero ad Chriſti sepulcrum armati custodes in ipsa mortis umbra dubia quadam luce refulgent. In penitiore quoque Leonis X. triclinio Totilæ immanitatem, ac incensæ urbis casus atque pericula repræsentavit, parique elegantia sed lascivienti admodum penicillo Porticum Leoninam florum omnium ac animantium spectabili varietate replevit; ejus extremum opus fuit devicti Maxentii pugna, in ampliore cænaculo inchoata, quam discipuli aliquando post absolverunt. Sed ars ei plurimum favit in ea fabula, quam Clemens Pontifex in Ianiculo ad aram Petri Montorii dedicavit, in ea enim cum admiratione visitur puer a Cacodemone vexatus, qui revolutis et rigentibus oculis, commotæ mentis habitum refert. Cæterum in toto picturæ genere numquam ejus operi venustas defuit, quam gratiam interpretantur; quamquam in educendis membrorum toris aliquando nimius faverit, quum vim artis supra naturam ambitiosus ostendere conaretur. Optices quoque placitis in dimensionibus distantiisque, non semper ad amussin observans visus est; verum in ducendis liniis, quæ commissuras colorum quasi margines terminarent et in mitiganda, commiscendaque vividiorum pigmentorum austeritate iucundissimus artifex ante alia id præstanter contendit, quod unum in Bonarota defuerat, scilicet ut picturis erudite delineatis etiam colorum oleo commistorum lucidus ac inviolabilis ornatus accederet. Periit in ipso ætatis flore, quum antiquæ urbis ædificiorum vestigia architecturæ studio metiretur, novo quidem ac admirabili invento, ut integram urbem architectorum oculis consideratam proponeret. Id autem facile consequebatur descriptis in plano pedali situ, ventorumque lineis, ad quarum normam sicuti nautæ ex pictæ membranæ magnetisque usu maris ac litorum spatia deprehendunt, ita ipse laterum angularumque naturam ex fundamento certissima ratione colligebat.

I.

Michelangelo's Stammbaum.



Anmerkungen.

1) Der Ricordo des Vaters, aus einem Hausbuche copirt, befindet ſich im Archiv Buonarroti. Er lautet: „*Ricordo come ogi questo dì* 6 *di Marzo* 1474 *mi nacque uno fanciulo mastio, posigli nome Michelangolo; et nacque in lunedì matina innanzi dì* 4 *o* 5 *ore.*“ Das Jahresdatum iſt nach florentiner Zeitrechnung ab incarnatione domini (25. März.).

2) Das Studium nach Maſaccio beſtätigt Torrigiano, der Cellini (Cellini Vita, Florenz 1852 p. 23) nachmals erzählte, daſs er bei dieſer Gelegenheit, weil Michelangelo ſtets die anderen jungen Leute hänſelte, dieſem den Fauſtſchlag verſetzt hatte, welcher die Naſe auf immer verunſtaltete. Vaſari VII. 145 giebt als Motiv Neid an.

3) Unſere Kunde von dem Bildhauer Bertoldo di Giovanni beſchränkt ſich auf das Wenige, was Vaſari im Leben Donatello's und Michelangelo's (II. 416, 423; VII. 141) berichtet. Er nennt ihn einen Schüler Donatello's, hebt ſeinen Antheil an den Bronzereliefs hervor, welche die Kanzel in S. Lorenzo ſchmücken und rühmt das gleichfalls in Bronze ausgeführte Relief mit der Darſtellung eines Reiterkampfes. Die Entſcheidung der Schlacht iſt herangerückt. Eine Reiterſchaar ſprengt zum letzten Angriff gegen den Feind heran, der bereits die Roſſe verloren hat und zu Fuſs ſich zu wehren verſucht. Die Schilderung erinnert, wie Wickloff richtig bemerkt, an antike Sarkophage. Auſserdem iſt nur noch eine Arbeit Bertoldo's, die Medaille auf Sultan Mahomet II., bekannt. Es ſcheint, daſs Bertoldo die antikiſirende Richtung, welche ſich in einzelnen Werken Donatello's, z. B. in den Reliefs im Pal. Medici-Ricardi zeigt, energiſch weitergebildet hat. Bertoldo ſtarb, tief beklagt, bereits im December 1491, wenige Monate vor Lorenzo Magnifico. Michelangelo konnte daher ſeinen Unterricht nur wenige Jahre benutzen. Wir müſſen annehmen, daſs er gleichzeitig Ghirlandajo's Werkſtätte und den Garten von S. Marco beſuchte. Bei Bertoldo's Tode war Michel-

angelo 16 Jahre alt. Arbeitete er fodann gleich felbftändig oder trat er noch mit einem anderen Meifter in Verbindung? Wir find geneigt, das Erftere anzunehmen, da fich von einem weiteren Lehrer keine Nachricht erhalten hat. Der autodidaktifche Zug in feiner Bildung erklärt manches Räthfel in feiner Jugendentwickelung, macht namentlich den ftarken Einflufs der Antike auf feine erften Arbeiten begreiflich. In Ermangelung eines Lehrers, der ihn in den Lokalftil hinübergezogen hätte, hielt er fich an antike Mufter, welchen er aber als Anfänger nur beftimmte, vorwiegend technifche Eigenheiten ablaufchte.

4) Diefe colorirte Copie des Kupferftiches wird in gar manchen Privatfammlungen — früher noch häufiger — gewiefen. Neuerdings wird behauptet, Mr. de Triqueti habe das Exemplar Michelangelo's in Pifa erworben. Dasfelbe war 1874 in der Expofition zu Gunften der Elfäfser in Paris ausgeftellt gewefen. Ein 1881 auf den italienifchen Kunftmarkt geworfenes Tafelbild (aus Bologna ftammend) erwies fich fchon durch die Anwendung von Oelfarben als eine Fälfchung. Michelangelo hat niemals in Oel gemalt.

5) Ueber die Arca di San Domenico und Michelangelo's Sculpturen giebt die beste Auskunft: P. Tommafo Bonora: L'arcra di S. Domenico e Michelangelo Buonarroti. Ricerche istorico-critiche, Bologna 1875. Dafelbft ift p. 17. die älteste Nachricht über Michelangelo's Antheil an dem plaftifchen Schmucke abgedruckt, die Notiz, welche Lodovico da Pralormo 1527 in fein Gedenkbuch einfchrieb: „*Sciendum tamen est quod Imago Sancti Petronii quasi totta et totta Imago Sancti Proculi, et totta Imago illius Angeli qui genua flectit et e posto sopra il parapeto che fece Alphonso scultore, qual è verso le fenestre, queste tre Imagine ha fatto quidam Juvenis florentinus nomine Michelangelus immediate post mortem dicti Magistri Nicolai*“ Die Unwahrfcheinlichkeit, dafs der Engel an der Evangelienfeite von Michelangelo ftamme, wie eine Zeitlang (feit Cicognara?) angenommen wurde, hat bereits Gualandi (Memorie originali, serie V. p. 32) hervorgehoben. Das unmittelbare Vorbild für den h. Petronius war die Statuette aufsen am Mittelportale von Jacopo delle Guercia, deffen Arbeiten überhaupt nicht ohne Einflufs auf Michelangelo blieben. Vgl. die treffliche Abhandlung F. Wickhoff's über die Antike im Bildungsgange Michelangelo's in den Mittheilungen des Inftituts für öfterreichifche Gefchichtsforfchung II. Bd. Innspruck 1882.

6) In die Zeit unmittelbar nach der Rückkehr aus Bologna mufs der Giovannino fallen, welchen Condivi cap. XVIII. kurz erwähnt; »a lorenzo di Piero-francesco de' Medici Michelangelo aveva fatto un San Giovannino.« Die Statue, lebensgrofs aus carrarischem Marmor, galt für verschollen, bis fie 1874 in Pifa im Palafte des Grafen Gualandi-Roffelmini auftauchte,

wohin ſie aus einem florentiner Trödelladen 1817 gelangte. Im Jahre 1880 kam ſie in den Beſitz des Berliner Muſeums. Als Michelangelo's Werk wurde ſie eigentlich erſt bei Gelegenheit des Michelangelofeſtes 1875 in weiteren Kreiſen, doch nicht ohne heftigen Widerſpruch bekannt. Früher galt ſie als eine Arbeit Donatello's, auch jetzt wollen Einzelne z. B. Milaneſi in ihr das Werk des Civitali erblicken. Bode (Jahrb. der Pr. Kunſtſammlungen II. 72) hat mit kräftigen Gründen Michelangelo's Urheberſchaft vertheidigt. Es läſst ſich nicht leugnen, daſs der Giovannino, ein nackter Jüngling, der in der geſenkten Linken eine Honigwabe hält, mit der Rechten im Begriffe ſteht, das mit Honig gefüllte Ziegenhorn zum Munde zu führen, für den erſten Anblick viel Befremdendes zeigt. Vor Allem, wer unmittelbar von dem Grabengel in Bologna kommt, hat Mühe, im Giovannino michelangeleske Züge zu entdecken. Das Werk offenbart einerſeits eine merkwürdig ſichere, faſt raffinirte Technik, welche für eine gereifte Erfahrung ſpricht und bekundet auſserdem ein eingehendes Studium der Antike, geht aber andererſeits in dem naturaliſtiſch behandelten Kopfe — der Mund iſt geöffnet, die Zunge zur Aufnahme des Honigs vorgeſtreckt — ſtark in die Geleiſe des Quattrocento zurück. Der Kopf, nebenbei geſagt, iſt entſchieden der häſslichſte Theil der Statue. Hat Michelangelo dieſelbe geſchaffen, und Bodes Gründe dafür ſind ſchwerwiegender Art, ſo kann das Disparate und Widerſpruchsvolle in der Formengebung nur aus der antodidaktiſchen Bildung Michelangelo's erklärt werden. Von jeder ſtrengen Schulfeſſel frei, verarbeitete Michelangelo die verſchiedenen Einflüſſe, welche auf ihn einſtrömten und unter welchen neben Donatello die Antike einen hervorragenden Platz einnimmt, nach ſeiner Eigenart, ohne ſie noch organiſch zu verbinden. Schade, daſs der lebensgroſse Hercules aus Marmor, welchen Vaſari als eine frühe Jugendarbeit ſchildert, verſchollen iſt. Wir beſäſsen dann mehr Vergleichungspunkte. Der Hercules ſtand im Palazzo Strozzi, wurde 1529 durch Vermittelung des Giambattiſta della Palla an König Franz I. verkauft und im Schloſſe zu Fontainebleau aufgeſtellt. Dort (im jardin de l'estang) befand er ſich noch 1642. Seitdem fehlen alle weiteren Nachrichten.

7) Zu den Acten über den geflügelten Amor gehören 1) ein Brief Michelangelo's an Lorenzo di Pierofrancesco aus Rom 2. Juli 1496 (Milaneſi, Lett.), worin er ſein Geſpräch mit Baldaſſare del Milaneſe ſchildert. Dieſer erklärt, er würde lieber das Kind in hundert Stücke zerſchlagen als zurückgeben. Er hätte es gekauft und es wäre nun ſein eigen. 2) Der Cupido kam (Condivi) gleich darauf in die Hände des Cesare Borgia und von dieſem als Geſchenk in den Beſitz des Herzogs von Urbino. Nach der Eroberung von Urbino kam er (und eine Venus) wieder in die Hände Cesare Borgia's zurück. 3) Ein Brief der Marfgräfin Iſabella von Mantua (Gaye II. No. V.) belehrt uns dann über die Umſtände, unter

welchen die Statue von Urbino nach Mantua kam. Die Markgräfin kaufte ſie mit der Venus als antike Werke durch die Vermittlung des Cardinals d'Eſte dem Borgia 1502 wieder ab, erkannte aber bald den modernen Urſprung des Cupido. Sie nennt in ihrem Briefe Michelangelo nicht, doch iſt ohne Zweifel in dem Cupido, der »per cosa moderna non ha pari«, ſein Werk gemeint. In Mantua ſah ihn noch 1573 der franzöſiſche Reiſende de Thou (Mariette citirt deſſen Beſchreibung in ſeinen Notizen zur Piſaner Ausgabe Condivi's); ſeitdem iſt der Cupido verſchollen. Die Bemühungen, ihn unter den noch gegenwärtig in Mantua (Accademia Virgiliana) aufbewahrten Antiken zu entdecken, blieben fruchtlos. Nach einem Epigramm des Niccolo d'Arca hatte der Cupido eine Fackel zur Seite. Die Geſchichte des argen Betruges, welcher dem Cardinal Raffael Riario geſpielt wurde, blieb den Römern geläufig, lange nachdem der Cupido vergeſſen war. Boiſſard (Topogr. Romae I. 34) erzählt ſie ausführlich, nennt aber den Bacchus Michelangelo's an Stelle des Eros und läſst Michelangelo ſelbſt den Betrug in das Werk ſetzen, um — Raffael, den ihm ſtets miſsgünſtigen Gegner, lächerlich zu machen. Man ſieht, wie der Gegenſatz zwiſchen Raffael und Michelangelo die Geiſter beherrſchte und geradezu mythenbildend wurde. Nach einer vorläufigen Mittheilung glaubt Konr. Lange den Cupido in dem Muſeo di Antichità zu Turin wieder entdeckt zu haben. Cupido liegt hier auf einem felſigen Grunde, über welchen er die (auch ſeinen Kopf bedeckende) Löwenhaut gebreitet hat. Er hält mit der Rechten die neben ihm liegende Keule. Bogen und Köcher fehlen dieſem »Herakles-Eros« nicht. Lange ſtützt ſeine Anſicht, daſs die bisher als antik angeſehene Statue (Dütſchke, Ant. Bildw. in Oberitalien IV. Nr. 89) mit Michelangelo's Cupido identiſch ſei, auſser auf ſtiliſtiſche Merkmale auch auf die fingirten Ergänzungen und die künſtlich herbeigeführte Verwitterung einzelner Theile. Die Statue kam im Jahre 1584 aus Rom nach Turin. Darnach wäre die ganze Tradition über ihre Schickſale falſch und ſchon Condivi, der ihre Sendung nach Mantua berichtet, im Irrthum. Eine ausführliche Abhandlung über den Fund mit Abbildungen wird Lange in Lützow's Zeitſchrift 1883, XVIII. Bd., 8. Heft, publiciren.

8) Vgl. Bode in dem Jahrb. der pr. Kunſtſammlungen II. 76. Von Ad. Bayersdorfer, welcher auf die Bacchusgruppe in den Uffizien die Aufmerkſamkeit gelenkt, wird eine eingehende Arbeit über Michelangelo's plaſtiſche Jugendwerke erwartet. Zu den antiken Werken, welche Michelangelo's Auffaſſung verwandt erſcheinen, gehört noch die Statue eines weinbekränzten Bacchus, ohne Arme, mit dem rechten Fuſse auf erhöhtem Grunde ſtehend — bei Michelangelo ſtöſst der Fuſs nur mit den Zehen auf den Boden auf — abgebildet bei Episcopius, Signorum veterum icones Taf. 60 und 61.

9) Bereits Bottari hatte in ſeiner (römiſchen) Ausgabe Vaſari's anf den Widerſpruch zwiſchen Condivi und Aldrovandi aufmerkſam gemacht. Der Hinweis auf Aldrovandi wurde vergeſſen, bis Ad. Michaelis (Lützow's Zeitſchr. f. b. K. XIII. 158) die Stelle in Aldrovandi's Statue di Roma 1556 wieder entdeckte. Aldrovandi beſchreibt den Bacchus, der in einem Gärtchen der Caſa di M. Paolo Galli aufgeſtellt war, ganz getreu und fährt dann fort: „*In una camera piu su presso la sala si trova una testa col busto di M. Aurelio Imp. assai bella: et uno Apollo intiero ignudo con la pharetra e saette à lato: et ha un vaso à i piedi. É opera medesimamente di Michele Angelo.* Boiſſard, welcher von Aldrovandi vielfach abhängig iſt, giebt (a. a. O.) der Stelle folgende Faſſung: „*Super porta prima repositum est caput Romuli in nischio marmoreo; intus est statua Apollinis pharetrati nuda et integra.*“ Mariette kannte eine Zeichnung Martin Hemskeerk's (c. 1536), welche den Hof im Hauſe der Galli darſtellt. In der Mitte eines Haufens antiker Fragmente erhob ſich die Statue des Bacchus mit bereits abgebrochenem alſo ſpäter reſtaurirtem rechten Arm. Wickhoff a. a. O. hat die Vermuthung geäuſsert, daſs auch die Kenſingtonſtatue Apollo ſchildere und mit dem von Aldrovandi beſchriebenen Bilde identiſch ſei. »Ein ungeflügelter Jüngling mit dem Köcher bedeutet für die Renaiſſance den Apoll.« Die Wahrſcheinlichkeit, daſs wir in der Kenſingtonſtatue eine Jugendarbeit Michelangelo's beſitzen, wird übrigens, von der Controverſe abgeſehen, durch äuſsere Gründe verſtärkt. Michelangelo berichtete am 19. August 1497 ſeinem Vater (Milaneſi No. II.), daſs er beſchloſſen hätte, für Piero di Medici eine Statue zu arbeiten, und auch ſchon den Marmor gekauft, dann aber die Sache aufgegeben, weil Piero ſeine Verſprechungen nicht gehalten. Er fügt dann hinzu: „*per la qual cosa io mi sto da me, e fo una figura per mio piaciere; e comperai un pezo di marmi ducati cinque e non fu bono: ebi buttati via que danari: poi ne ricomperai un altro pezzo, altri cinque ducati, e questo lavoro per mio piacere.*“ Michelangelo hat demnach in Rom mehrere Marmorwerke gearbeitet.

10) Die ſogenannte Kapelle Piccolomini befindet ſich im linken Seitenſchiffe des Domes neben dem Eingang zur Libreria. Zwiſchen zwei Säulen, welche die Wölbung des Seitenſchiffes ſtützen helfen, lehnt ſich an die Wand eine Marmordecoration, in den Formen an einen Triumpfbogen erinnernd, welche eine flache Niſche mit dem Altar einſchlieſst. Der Altar, auf deſſen unterſter Stufe eine Inſchrift den Cardinal Francesco Piccolomini (den ſpätern Papſt Pius III.) als den Stifter des Grabmales preiſt (Franc. Car. Sen. hoc sepulchrum sibi vivens poni curavit), zeigt im Aufbau den Stil des ausgehenden Quattrocento, ebenſo wie der reiche decorative Rahmen, mit Ausnahme der oberſten Theile, welche bereits den Formen des Cinquecento ſich nähern, eine nachträgliche

Aenderung in der Bekrönung des Baues vermuthen laſſen. Die architectoniſche Gliederung des letzteren iſt folgende: Zu beiden Seiten der Altarniſche treten zunächſt decorirte Pfeiler vor. Die Sockel jedes Pfeilers enthalten in eingerahmten Feldern die Wappen des Piccolomini; darüber zwiſchen cannelirten Pilaſtern in kleinen Niſchen ſtehen links die Statuette des h. Franciscus, rechts, ohne beſondere Attribute, eine Apoſtelfigur. Durch ein ſchmales Geſims getrennt, erheben ſich darüber, gleichfalls in Niſchen und von ornamentirten Pilaſtern eingefaſst, links die Statue eines Papſtes (Gregorius), rechts eines Biſchofs (Pius). Ein kräftiges antikiſirendes Kranzgeſims bildet über dem Bogen der Altarniſche den Abſchluſs. (Die Inſchrift auf dem Streifen unmittelbar über dem Bogen lautet: Fran. Piccolom. Car. Senen. Pii II. Pont. Max. Nepos.). Darauf folgt der krönende Aufbau: links und rechts zwei ſchmale Niſchen zwiſchen Pilaſtern, jene linke mit einer Apoſtelfigur ausgefüllt, die andere rechts leer; in der Mitte eine tiefer gewölbte Niſche mit der Statue der Madonna. Zwiſchen den Niſchen ſind Felder angebracht, welche mit Reliefbildern: Engel, welche einen Candelaber aufrichten, geſchmückt ſind. Die Seitenniſchen ſind mit Rundgiebeln abgeſchloſſen, über der Mittelniſche erhebt ſich noch eine Art Halbgeſchoſs oder Attika, mit einem kräftigeren Giebel gekrönt. Nur an dem plaſtiſchen Schmucke war Michelangelo betheiligt. Aus den Contracten Michelangelo's mit der Familie Piccolomini erfahren wir, daſs ihm fünfzehn Figuren, Apoſtel und Heilige zur Ausführung in Marmor aufgetragen wurden und er ſich aufserdem verpflichtete, die von Torrigiani begonnene Statue des h. Franciscus zu vollenden. Einzelne Statuen werden genauer beſchrieben. Die Spitze des Denkmales ſollte eine Chriſtusſtatue krönen, in der gröſseren Mittelniſche (ne la tribuna grande di mezo) Chriſtus mit den hh. Thomas und Johannes ſtehen, aufserdem zwei blaſende Engel die Ecken des Kranzgeſimſes ſchmücken. Wir erfahren dann weiter, daſs Michelangelo, ehe er an das Werk ſchritt, Siena beſucht und ſich über den Platz der Aufſtellung unterrichtet hat und daſs er 1504 vier Figuren fertig abgeliefert. Verknüpfen wir mit dieſen Nachrichten den Augenſchein, ſo ergiebt ſich Folgendes: Der Chriſtus, die Gruppe Chriſti mit Thomas und Johannes, ſowie die zwei Engel fehlen. Die Madonna in der Mittelniſche iſt offenbar ſpäter an die Stelle der urſprünglich vorgeſchlagenen Chriſtusgruppe getreten. Den Franciscus des Torrigiani, im Stile von den andern Figuren ganz abweichend, mit flachem dürftig ausgearbeitetem Gefälte identificiren wir in der Statue links unten. Es bleiben noch vier Figuren übrig, offenbar jene, welche Michelangelo 1504 fertig geſtellt hat. Sie ſtehen in der techniſchen Behandlung dem Engel in Bologna ganz nahe. Dieſes gilt insbeſondere von den Gewändern der beiden Apoſtel. Die Geſtalten des Papſtes und Biſchofs offenbaren eine geringere Individualität und

keine Züge, welche zwingend auf Michelangelo als Künſtler hinweiſen. Wir beobachten bei der Papſtfigur die Falten dicht gelegt und tief gebohrt, bei dem Biſchof das Standbein ſtark markirt, bei den Apoſteln die Behandlung des Mantels und des Gewandes abſichtlich contraſtirend. Die Köpfe ſind bei allen vier Figuren minder charakteriſtiſch im Schnitt und im Ausdruck, als wir es bei Michelangelo erwarten. Aus dieſem Thatbeſtande erklärt ſich, weshalb eine Niſche leer geblieben und die oberen Theile des decorativen Baues eine Aenderung erfahren haben. So wie derſelbe ſich gegenwärtig dem Auge zeigt, hätten die vorgeſchlagenen ſechszehn Figuren keinen Platz gefunden.

11) In genauerer Faſſung als bei Gaye II, 455 iſt das Protocoll der Verſammlung bei Milaneſi p. 620 abgedruckt. Ueber die Vorfälle bei dem Transport der Statue nach dem Platz der Signorie berichten die Ricordi Strozziani bei Gaye II. 464: »In questa notte fu gittato certi sassi al Gigante per far male.« Da wir von keinem Zwieſpalt unter Künſtlern hören, müſſen wir wohl annehmen, daſs eine politiſche Partei, die Gegner der Medici, auf dieſe Weiſe dem Aerger über die Entfernung der Trophäe der Volksfreiheit Ausdruck gab. Die Verhandlungen, welche der Uebertragung der Statue nach der Academie in unſeren Tagen vorangingen, ſtehen bei Gotti Bd. II. p. 35. Bei den Unruhen 1527 war durch einen Steinwurf der linke Arm in drei Stücke zerſchlagen worden. Er wurde mit Hilfe von Kupferklammern wieder befeſtigt. Vaſari VII. 8.

12) Das Relief in Florenz zeigt die Madonna auf einem niedrigen Steine ſitzend mit einem geöffneten Buche auf ihrem Schooſe, auf welches der von ihr umfaſste Chriſtusknabe ſich ſtützt. Links hinter der Madonna iſt der Kopf des Johannes ſichtbar. Viel bewegter erſcheint die Gruppe in dem Londoner Werke (Burlington-House). Der kleine Johannes ſteht rechts und hält dem Chriſtuskinde einen nicht deutlichen Gegenſtand entgegen, von welchem das Chriſtuskind halb erſchreckt zurückweicht. Es ſitzt rittlings auf dem Schooſs der im Profil gezeichneten Madonna und neigt ſich mit dem Körper der Mutter zu, nur der Kopf iſt nach dem Johannes hingewendet. Nach der techniſchen Behandlung möchte man dieſes Relief für älter erachten als das florentiner, welches letztere mehr mit der Brügger Madonna zuſammengeht. Noch in dieſe erſte Periode Michelangelo's, welche mit dem Jahre 1508 abſchlieſst, muſs auch die Anlage der Adonisſtatue im Muſeo nazionale in Florenz fallen. Gewöhnlich wird der Adonis in das ſpätere Alter Michelangelo's verſetzt. Dagegen ſpricht die Art, wie der Marmor bearbeitet iſt, und die hageren geſtreckten Formen, welche, wie erhaltene Handzeichnungen verrathen, Michelangelo gerade in jüngeren Jahren liebte. Adonis liegt, den Oberkörper etwas nach links gewendet, ſterbend auf dem Boden. Der eine Arm ſtützt den ſinkenden Kopf, der andere legt ſich erſchlafft

um den Leib. Der Eber dient als Auflager für die Beine, welche dadurch im Knie gebogen werden.

13) Es mufs hervorgehoben werden, dafs die Madonna von Manchefter, im J. 1857, wie ich aus perfönlichen Erinnerungen bezeugen kann, mit einer fo grofsen Begeifterung begrüfst, dafs der geringfte Zweifel an ihrem Urfprung mit der Abdankung des künftlerifchen Urtheils gleichbedeutend angefehen wurde, im Laufe der Jahre an Intereffe verloren hat. Doch bleibt Michelangelo noch immer als Autor feftftehen. Die Uebereinftimmung in einzelnen kleinen Zügen mit der Brügger Madonna, wie z. B. dafs das Chriftkind da und dort den einen Fufs auf eine Schrägfalte fetzt, ift zu grofs, als dafs an einen anderen Künftler gedacht werden könnte.

14) Eine Reihe von Handzeichnungen in Oxford, im Louvre, in Florenz u. a. legen Zeugnifs ab von der engen Beziehung zwifchen dem Stile Leonardo's und der eine Zeit lang von Michelangelo feftgehaltenen Manier. Zwei Kategorien von Darftellungen fallen befonders in Betracht: männliche Köpfe, fo zugefpitzt in Formen und Ausdruck, dafs fie beinahe an Caricaturen ftreifen und dadurch an die bekannten phyfiognomifchen Studien Leonardo's erinnern und dann Frauenbüften, gern in Profil geftellt und durch den phantaftifchen Kopfputz, die eigenthümliche Haartracht auffallend. Die Vorliebe Leonardo's für beides und dafs er darin den andern Künftlern voranging, ift bekannt. Er liebte es in feinen Studien, die Köpfe mit reich und feltfam geformten Helmen zu fchmücken und das Haar der Frauen in dicke Flechten zu binden, welche theils von der Stirn nach dem Scheitel zurückgebunden, theils über den Ohren in Schneckenform gewunden werden und dazwifchen leicht und frei flatterndes Lockenhaar zeigen. Unter den in Windfor aufbewahrten Autographen Leonardo's findet man mitten unter hydraulifche Studien eingeftreut Proben diefes Putzes. Michelangelo ging diefen künftlerifchen Spuren nach und hielt fich an diefelben, foweit fie feiner Natur entfprachen, zuweilen fo genau, dafs man (z. B. bei dem Frauenkopfe in der Ambrofiana Br. 17) an eine Verwechslung der Künftlernamen denken möchte. Als Proben diefer Richtung führe ich die Blätter in Oxford (Br. 65, 67, 81), im Britifh Mufeum (Br. 21), in Florenz (Br. 185, 188) an. Befonderes Intereffe erregt ebendort die Frauenbüfte im Profil mit entblöfster Bruft und reichen Haarflechten, mit einem Diadem auf der Stirn und einer Art von Helmraupe auf dem Hinterkopf. Sie wird als das Porträt der Vittoria Colonna ausgegeben und mit dem Sonette: »Quanto si gode, lieta e ben contesta di fior« gleichfam als Illuftration desfelben in Verbindung gebracht. An Vittoria Colonna kann natürlich nicht gedacht werden. Die Zeichnung fällt in die frühe Zeit Michelangelo's, in welcher er Colonna noch gar nicht kannte. Für die damals vorherrfchende Neigung Michelangelo's

zu phantaſtiſchen Bildungen bietet ſie ein gutes Beiſpiel. Hat ſich Michelangelo, ehe das Zerwürfniſs mit Leonardo eintrat, dem Einfluſſe desſelben unterworfen, oder wollte Michelangelo als Rivale Leonardo's zeigen, dass er ihm auch in ſolchen eigenartigen Schöpfungen nicht nachſtehe? Jedenfalls gehören die Blätter den erſten Jahren des 16. Jahrhunderts, der florentiner Periode Michelangelo's, an und dürften wohl vor dem Schlachtcarton gezeichnet ſein. Sie werfen ein merkwürdiges Licht auf die Beweglichkeit ſeiner Phantaſie und die Fülle der Anregungen (Donatello, Guercia, die Antike, Leonardo), welche er in ſich aufnahm, bis er dann ſeiner perſönlichen Natur ausſchlieſslich folgte und in ihr den Ausgangspunkt ſeiner Schöpfungen fand.

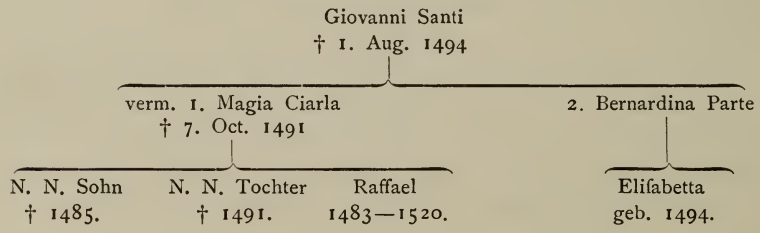
15) Das Ereigniſs, welches dem Carton der badenden Soldaten zu Grunde liegt, erzählt am eingehendſten die Chronik des Fil. Villani (Muratori SS. t. XIV. col. 760)— 1364 .... et infra il giorno per lo smisurato caldo le tre parti e più dell' oste, che erano oltre di quattromila huomini da cavallo, chi di soldo, chi d'amistà, e chi de' Fiorentini, che per honorare loro patria di volontà erano cavalcati, e di undicimila pedoni s'era disarmata. E quale si bagnava in Arno, quale si sciorinava al meriggio, e chi disarmandosi in altro modo prendea rinfrescamento, e il capitano si perchè del tutto ancora libero non era della terzana, se n'era ito nel letto a riposare senza havere consideratione quanto fosse vicino all' astuta volpe e al volpone vecchio Giovanni dello Aguto. E tutto che al campo fossono fatti serraglj, deboli erano, e cura sofficiente non era data a chi li guardasse. Il perchè avvenne, che il valentre Cavaliere M. Manno Donati, come colui a cui toccava la faccenda nell' honore, andando proveggendo il campo e i modi, che la gente dell' arme tenea, conosciuto il gran pericolo in che il campo stava e temendo che nel fatto non giocasse malitia, e dove nò, quello che ragionevolmente secondo uso e costume di guerra ne dovea e potea avvenire, tantosto n'avvenne, mosso da fervente zelo incominciò a destare il campo e dire: Noi siamo perduti. E con queste parole se n' andò al Capitano e lo mosse a commettere in M. Bonifazio Lupo e in altre tre e in lui la cura del campo. Ciò fatto M. Manno di subito corse al più pericoloso luogo e d'onde l'offesa più grave e più pronta potea venire cioè alla bocca della strada, che si dirizava a San Savino, e quindi a Pisa, e il serraglio il quale era debole fece fortificare e allòggiòvi alla guardia i fanti Aretini con alquanti Fiorentini, e con loro i fanti de' Conti di Casentino.

16) Die Exiſtenz von Cartonfragmenten in Mantua 1575 erhellt aus einem Briefe des G. Sangalleti an Niccolo Gaddi (Bottari lett pitt. III. 315), worin es heifst: „*Perchè da Mantova mi viene scritto da quei signori Strozzi amici mei, che vorrebbero ch' io vedessi col serenissimo Granduca,*

che pigliasse quei loro cartoni di Michelangelo, di che gia parlammo insieme." Die Verhandlungen zerschlugen sich. Ob die Fragmente identisch sind mit den drei Cartons, welche im Besitze des Herzogs Carlo Emmanuele waren und in Turin 1621 verbrannten, darüber herrscht vollkommenes Dunkel. Man möchte die Identität bezweifeln, da Rubens noch in Mantua Theile des Schlachtcartons als Muster benutzte. Thausing, der für den Carton den Namen: Schlacht bei Cascina vorschlägt, stellt auch die Studien zu den einzelnen Gestalten, in Röthel, Kreide und Bister in der Albertina (Br. 37, 38), im Louvre (Br. 61) in den Uffizi und in der Academie zu Venedig zusammen. Dieselben sind aber vielfach nur Copien, oder noch wahrscheinlicher Studien jüngerer Künstler nach dem Carton. Ob die Federzeichnung in Oxford: Kampf von Reitern und Fussgängern, und noch mehrere andere ebenfalls mit der Feder gezeichnete Reiter und Kämpfer, (Robinson No. 16—20) zum Schlachtcarton und zwar für den Hintergrund gehörten, läfst sich mit Sicherheit nicht feststellen, da wir von der Beschaffenheit des Hintergrundes nur die flüchtige Andeutung bei Vasari: »infiniti combattando a cavallo cominciare la zuffa« besitzen.

II.

Raffael's Stammbaum.



1) Das Schlofs von Urbino preist Castiglione in seinem Cortigiano (Venedig 1562, p. 16): „*Federigo edifico il palazzo secondo l'opinione di molti il più bello che in Italia si ritrovi e d'ogni opportuna cosa si ben lo fornì, che non un palazzo, ma bene una città in forma di palazzo esser pareva.*

2) Ueber den richtigen Geburtstag Raffael's herrscht bekanntlich ein grofser Widerstreit der Meinungen. Vasari nennt den Charfreitag 1483, ohne den Kalendertag anzugeben: »nacque Raffaello l'anno 1483 in venerdi santo a ore tre di notte.« Das war der 28. März, und dieser Angabe folgen Milanesi, Robinson, E. Müntz, und andere Forscher. Auch im Texte ist dieses Datum beibehalten worden. Nach einer anderen Meinung

fällt der Geburtstag Raffael's auf den 6. April. Dieſelbe ſtützt ſich auf die vom Cardinal Bembo verfaſste Grabſchrift, in welcher es heiſst:

VIXIT. AN. XXXVII. INTEGER. INTEGROS.
QVO. DIE. NATVS. EST. EO. ESSE. DESIIT.
VIII. ID. APRIL. MDXX.

Nimmt man die Grabſchrift wörtlich, ſo iſt zweifellos Raffael am 6. April geboren worden. An demſelben Tage, an welchem er ſtarb, wurde er auch geboren. Muſs man ſie aber wörtlich nehmen? Es bleibt immerhin auffallend, daſs Vaſari, welcher doch die Grabſchrift kannte, nicht den einfachen Schluſs zog: Raffael lebte vom 6. April 1483 bis zum 6. April 1520. In ſeinem gern übertreibenden pragmatiſchen Stile läſst er Raffael ſogar zur ſelben Stunde geboren werden, in welcher er ſtarb: »a hore tre di notte.« Offenbar war er alſo von den näheren Umſtänden des Todes wohl unterrichtet. Was ihn abhielt, die Grabſchrift wörtlich zu interpretiren, war gewiſs ſeine Anhänglichkeit an den Volkskalender. Der Volkskalender war aber in dieſer Zeit noch immer der Kirchenkalender. Wir wiſſen, daſs im ganzen Mittelalter vorwiegend der Kirchenkalender galt, nach ihm gezählt und datirt wurde. In Volkskreiſen erhielt ſich derſelbe noch lange über das Mittelalter hinaus, er gilt noch heutzutage in den ſüdlichen Ländern, bei der katholiſchen Bevölkerung. Auf die Frage, wann einer geboren wurde, wann er ſtarb, wird man ſtets den Namen des Kalenderheiligen zur Antwort empfangen und bei der Berechnung des Alters wird ebenfalls nach dem Kirchenkalender, auch nach beweglichen Feſten vorgegangen. Wäre Raffael in Urbino an einem gewöhnlichen Tage geboren worden, ſchwerlich würde das Datum in ſeiner Erinnerung und im Gedächtniſs der Zeitgenoſſen ſich ſo feſt eingebürgert haben, anders wenn er ein Charfreitagskind war. Erſt das Zuſammenfallen des Geburtstages mit dem hohen Kirchenfeſte lieſs den erſteren in ſeinem und ſeiner Freunde Gedächtniſs feſter haften. Auch Cellini vergiſst nicht, ſeine Geburt am Tage Allerheiligen zu rühmen. Als nun Raffael am 6. April 1520, der gleichfalls auf den Charfreitag fiel, ſtarb, wurde die Erinnerung an den gleichen Geburtstag in Raffael's Freunden lebendig. Bembo konnte allerdings nicht dieſes merkwürdige Zuſammentreffen in der Grabſchrift betonen. Wie hätte ſich in einem klaſſiſchen, epigrammatiſch zugeſpitzten Epitaph der Charfreitag ausgenommen? Er begnügt ſich mit der allgemeinen Angabe: quo die natus est, eo esse desiit. Alle andern Zeitgenoſſen aber, die über Raffael's Tod berichten, heben den Charfreitag »le nocte del venerdi santo« und nur den Charfreitag hervor. Den Monatstag geben ſie nicht an. Auf dieſe allgemein herrſchende Volksſitte, nach dem Kirchenkalender zu rechnen, baute Vaſari ſeinen Schluſs: Raffael lebte vom Charfreitag 1483 bis Charfreitag 1520, und ich glaube, er folgte darin einem richtigen Tacte.

3) Perugino's Wanderleben in den neunziger Jahren des Quattrocento und ſeine faſt ſtändige Abweſenheit von Perugia während dieſer Zeit wird durch folgende meiſt urkundliche Daten ſicher geſtellt.

1495 malt Perugino die Klage um den Leichnam Chriſti für die Nonnen von S. Chiara in Florenz; er macht in Perugia einen Contract, die Himmelfahrt und Vermählung Mariæ zu malen, aber noch im Jahre 1500 hat er nicht die Hand angelegt, wohl ein Beweis, daſs er ſich alſo bald wieder von Perugia entfernte. In der That finden wir ihn 1496 in Venedig, wahrſcheinlich auch in Cremona. Er malt ferner die Freske in S. Maria de' Pazzi in Florenz und kauft daſelbſt im Herbſte ein Grundſtück, um ſich darauf ein Haus zu bauen. Er heiſst in dem Kaufacte: habitator in populo S. Petri majoris, wird alſo als in Florenz anſäſsig betrachtet.

1497 iſt Perugino in Fano thätig, auſserdem nimmt er Theil in Florenz an der Abſchätzung eines Gemäldes des Aleſſo Baldovinetti.

1498 wird er als Sachverſtändiger zu den Verhandlungen über die Errichtung der Laterne am Dom zu Florenz zugezogen und kauft ein Haus in der Via Pinti. In demſelben Jahre verhandelt er mit der Domverwaltung in Orvieto, wegen der Ausmalung der Kuppel, hegt alſo offenbar nicht die Abſicht, ſich in Perugia niederzulaſſen.

1499 läſst er ſich bei der Malerzunft in Florenz einſchreiben.

Perugino's ausgedehnte Thätigkeit in der Kirche und im Kloſter der Ingeſuati bei Florenz kann nicht genau datirt werden, fällt aber gleichfalls in die neunziger Jahre. Wie ſehr man gewöhnt war, ihn in Florenz thätig zu denken, beweiſt die Stelle bei Albertini: Peruſino, benché si può dire Florentino.

4) Der Raffaeliſche Urſprung des Skizzenbuches, welches jetzt, in Einzelblätter aufgelöſt, die Akademie in Venedig beſitzt, iſt in der jüngſten Zeit von Lermolieff und von Kahl (Das Venezianiſche Skizzenbuch, Leipzig 1882) nicht blos angefochten, ſondern auch vollkommen widerlegt worden. Crowe und Cavalcaſelle haben in ihrer Biographie Raffael's die gründlichen Unterſuchungen Kahl's unbeachtet gelaſſen, halten den Raffaeliſchen Urſprung aufrecht und ſtellen folgende Hypotheſe auf. Der Knabe Raffael (Cr. und Cav. laſſen ihn bereits 1495 in die Werkſtätte Perugino's eintreten) legte ſich, den Vorſchriften Cennini's entſprechend, ein Zeichenbuch an, in welchem er alle vom Lehrer ihm geſtellten Aufgaben ausführte. Zuerſt wird er angeleitet, mit Hilfe eines Gradnetzes Figuren nach Vorlagen abzuzeichnen. Sobald er darin Uebung erlangt, wird die Eſelsbrücke des Gradnetzes abgeworfen und Raffael copirt die Figuren ohne Gradnetz. Sodann läſst ihn Perugino Köpfe zeichnen, wieder nicht nach der Natur, ſondern nach älteren Muſtern. Vom Studium drapirter Figuren geht ſodann Raffael zur Darſtellung nackter Figuren über. Als er 1499—1500

Urbino beſucht, nimmt er das Zeichenbuch mit und copirt in demſelben die Dichter- und Gelehrtenporträts, welche ſich, von einem flandriſchen Meiſter gemalt im Palaſte des Herzogs vorfanden. Ebenſo begleitet ihn einige Jahre ſpäter das Zeichenbuch nach Siena. Er ſkizzirt in demſelben auch Geſtalten aus Signorelli's Fresken in Orvieto und ſelbſt als er bereits mit der florentiner Kunſtwelt in Berührung tritt, finden ſich noch immer genug leere Blätter, um die neuen Eindrücke in denſelben niederzulegen, insbeſondere ſich in Leonardo's Stil einzuleben. Das Skizzenbuch war demnach ein volles Jahrzehnt im Gebrauche geweſen, und zeigt die künſtleriſche Entwicklung Raffael's von den erſten Anfängen bis zu vollkommener Selbſtändigkeit in ſtreng und ſtetig fortſchreitender Folge. Sachliche Gründe für dieſe Hypotheſe haben Cr. und Cav. nicht beigebracht. Entſcheidend für den Urſprung des Skizzenbuches erſcheint der Umſtand, daſs die Blätter in demſelben mit keinem einzigen gleichzeitigen authentiſchen Werke Raffael's in ſicherem Zuſammenhange ſtehen, vielfach eine andere techniſche Weiſe und Angewöhnung der Hand verrathen als die echten Zeichnungen Raffael's aus ſeiner Jugendzeit, und daſs einzelne angeblich ſpäter fallende Blätter eine geringere Schulung verrathen (z. B. der Kindermord, Br. 144) als Zeichnungen, die er früher entworfen haben ſoll. Sie würden, wenn ſie von Raffael ſtammten, keine progreſſive, ſondern eine auffallend retrograde Richtung bekunden. Lermolieff dachte an Pinturicchio als Zeichner der meiſten Blätter, Kahl ſchlägt den Namen Girolamo della Genga vor. Nach meiner Anſicht waren mehrere Hände in dem Skizzenbuche thätig und iſt dasſelbe der Reſt eines Muſter- und Uebungsbuches einer umbriſchen Werkſtätte. Vgl. A. Springer, Raffael's Jugendentwicklung und die neue Raffaelliteratur im Repertorium für Kunſtwiſſenſchaft IV. Bd. 1881. S. 370—400.

5) Crowe und Cavalcaſelle (Geſchichte der ital. Malerei Bd. IV. 226) muthmaſsen Raffael's Mitwirkung an den Deckenfresken Perugino's im Cambio. Auch ſonſt wird an mehreren Tafelbildern Perugino's die mitthätige Hand des jugendlichen Raffael angenommen. Die Thatſache im Allgemeinen ſteht feſt, und wird durch die Annahme einer gröſseren Werkſtätte, in welcher unter Perugino's Leitung mehrere Geſellen arbeiteten, bequem erklärt. Die Entſcheidung in den einzelnen Fällen ſtöſst aber auf die gröſsten Schwierigkeiten, da die Beweisführung ſich eigentlich immer im Kreiſe dreht. Von der Aehnlichkeit der Figuren auf einem Bilde mit jenen auf anderen ſchlieſst man auf Raffael's Hand, um dann mit Umkehrung der Folge den Schluſs zu wiederholen.

6) Der Brief der Giovanna, Gemahlin des Giovanni della Rovere an den Gonfaloniere von Florenz befand ſich urſprünglich im Beſitze der Familie Gaddi und wurde zuerſt in den Lettere pittoriche (I. Bd. 1.) publicirt. Im Jahre 1857 kam er wieder, noch mit dem alten Siegel verſehen, bei

einer Autographenauction in Paris zum Vorſchein. Der Käufer iſt nicht bekannt geworden, ebenſo wenig hat man damals die Gelegenheit benutzt, das Schriftſtück auf Echtheit und Stil zu prüfen. Denn bekanntlich hat eine Stelle in demſelben: »e perchè il padre so chè è molto virtuoso ed è mio affezionato« Bedenken erregt, da ſie in dieſer Faſſung den alten Giovanni Santi noch 1504 am Leben läſst. Es wurden daher mehrere Correcturen: il padre suto oder (Milaneſi IV. 320) il padre fo, im Dialect der Marken und Umbriens für fu gebraucht, vorgeſchlagen und die folgenden Worte: che è als Interpolation Bottaris in den lettere pittoriche beſeitigt. Die Stelle lautet dann: perchè il padre fo molto virtuoſo e mio affezionato e cosi il figliuolo discreto e gentile. Auſser der ſtiliſtiſchen Schwierigkeit liegt kein anderer Grund vor, an der Echtheit des Briefes zu zweifeln.

7) Raffael's Antheil an den Fresken Pinturicchio's in Siena. Den Auftrag, die am Dom von Siena angebaute Libreria mit Fresken zu ſchmücken, empfing Pinturicchio vom Cardinal Francesco Piccolomini am 29. Juni 1502. Er begann 1503 mit der Ausſchmückung der Decke. Die Arbeit erlitt durch den Tod des auf den päpſtlichen Thron (unter dem Namen Pius III.) erhobenen Cardinals eine längere Unterbrechung. Zwiſchen den fünf erſten und fünf letzten Fresken herrſcht in Bezug auf die Tüchtigkeit der Ausführung ein ſo groſser Unterſchied, die letzteren ſind offenbar von einer ſchon ermüdeten Hand entworfen und gemalt, daſs man wohl an eine gröſsere Pauſe zwiſchen den beiden Hälften des Werkes denken darf. Mit Eifer und Fleiſs hat Pinturicchio die Arbeit begonnen, mechaniſch, mit trockener Handfertigkeit vollendet. Zu den Wandfresken, welche in zehn Bildern das Leben des Aeneas Sylvius verherrlichen, hat Raffael, wie Vaſari einmal (III. 494) verſichert: »gli schizzi e i cartoni dì tutte le storie«, und wie er wieder ein anderes Mal (IV. 319) erzählt: »alcuni di disegni e cartoni« gezeichnet. (In der erſten Ausgabe hat Vaſari Raffael's Antheil an den betreffenden beiden Stellen, im Leben Pinturicchio's und dann im Leben Raffael's anders begrenzt. Da ſchreibt er ihm nur die Cartons nach den Skizzen — di tutti gli schizzi fece i cartoni — zu und giebt an, daſs Pinturicchio von Raffael alle »disegni e cartoni« begehrt, dieſer ihm aber nur »alcuni« geliefert habe.) Weitere Nachrichten über Raffael's Antheil liegen nicht vor. Auf Grund der Angaben bei Vaſari wurde nach Raffaeliſchen Skizzen und Cartons geſpähet. Zu dem erſten Gemälde: Abreiſe des Aeneas Sylvius zum Baſeler Concil gehört eine ſorgfältige Biſterzeichnung in den Uffizi (Br. 510). Sie unterſcheidet ſich von der Freske durch den veränderten Hintergrund; Aen. Sylvius trägt ferner ein anliegendes Gewand, der Reiter links hält keinen Hund an der Leine und neigt weniger ſtark den Kopf. Die Zeichnung iſt bereits mit einem Liniennetze verſehen, um auf den

Carton übertragen zu werden. Wichtiger als die äufseren Differenzen zwifchen Skizze und Freske erfcheint die ftiliftifche Verfchiedenheit. Die florentiner Skizze bekundet unftreitig eine freiere Hand, einen frifcheren Sinn für Ausdruck und Bewegung, als das ausgeführte Gemälde, welches fich übrigens gleichfalls vor allen anderen Fresken durch gröfsere Lebendigkeit und freiere Haltung auszeichnet. Das waren die Gründe, welche auf Raffael's Urheberfchaft fchliefsen liefsen, ebenfo bei den drei anderen ähnlich behandelten Skizzen: für die Dichterkrönung Aenea Sylvio's in der Brera (Br. 5), für die Erhebung des Aeneas Sylvius zum Legaten in Chatsworth (wie die übrigen Raffaelblätter in der Sammlung des Herzogs von Devonshire photographirt), und für die Verlobung Kaifer Friedrich's im Privatbefitz in Perugia. Die Brerazeichnung ift in Bezug auf ihre Originalität mit Recht bezweifelt worden, das florentiner und das chatsworther Blatt, wenn auch technifch nicht gleich behandelt, find doch gewifs von derfelben Hand. Aus dem Umftande, dafs die Zeichnungen von den Fresken in dem landfchaftlichen Hintergrunde, in den Trachten abweichen, darf man noch nicht auf eine andere Hand fchliefsen. Ein folches Verhältnifs wiederholt fich öfter zwifchen Carton und ausgeführtem Gemälde. Nur rein ftiliftifche Merkmale können auf Raffael fchliefsen laffen. Sie find keineswegs fchlagender Natur. Die gröfste Uebereinftimmung hat man mit den Formen und Geftalten im Venezianifchen Skizzenbuche gefunden. Diefes ftammt aber nicht von Raffael's Hand. Auch erfcheint es nicht recht glaubwürdig, dafs Pinturicchio, welcher doch von Rom her in derartigen hiftorifchen Compofitionen zu Hauſe war, gleich im Beginne der Arbeit zu Raffael feine Zuflucht genommen hätte. Immerhin bleibt eine nähere Beziehung zwifchen Raffael und Pinturicchio beftehen und auch ein kurzer Aufenthalt Raffael's in Siena, während Pinturicchio hier thätig war, erfcheint wahrfcheinlich. Mehrere Zeichnungen Raffael's (Oxford, Uffizi, Br. 505) find offenbar unter dem unmittelbaren Einfluſse der Bilder in der Libreria entftanden. Aufserdem befinden fich noch in mehreren Sammlungen Studien zu einzelnen Figuren (Uffizi, Oxford), welche gleichfalls auf ein Zufammenwirken mit Pinturicchio, während diefer für die Libreria thätig war, fchliefsen laffen.

8) Der Zeit nach noch vor die Freske in S. Severo wäre das grofse Wandbild in S. Onofrio (jetzt Mufeo Egiziaco) in Florenz, das Abendmahl darftellend, zu fetzen, wenn es Raffaelifchen Urfprungs wäre. Das Abendmahl, im Jahre 1845 von der Tünche befreit, welche es vielleicht ein Jahrhundert bedeckt hatte, wurde Anfangs mit Begeifterung als ein echtes Raffaelifches Werk begrüfst, gab dann zu langen Erörterungen über den muthmafslichen Meifter Anlafs und hat, Dank der befangenen Reftauration, gegenwärtig viel von feiner früheren Bedeutung verloren. Die Apoftel fitzen mit Chriftus an drei Seiten eines Tifches, je zwei

Apoſtel an den beiden Schmalſeiten, ſieben Apoſtel (Johannes hat den Kopf auf den Tiſch gelegt) mit Chriſtus an der Rückwand; nur Judas allein hat an der vorderen Langſeite Platz genommen. Ueber die hohe Lehne des Geſtühls blickt man durch reich ornamentirte Bogenhallen in das Freie, wo in kleinen Figuren Chriſtus auf dem Oelberge geſchildert iſt. Von den Fresken haben ſich mehrere werthvolle Skizzen erhalten: eine im Privatbeſitz in England, Studien zu mehreren Apoſteln, in S. Onofrio neben der Freske ausgeſtellt und die beiden an der rechten Schmalſeite ſitzenden Apoſtel Simon und Thaddaeus in der Uffizienſammlung. Bereits zwiſchen dieſen Handzeichnungen herrſcht ein beträchtlicher Unterſchied, die letztere iſt handwerksmäſsiger gearbeitet als der h. Petrus und Andreas in der Silberſtiftſtudie in S. Onofrio. Um die Verwirrung zu vollenden, beſitzt die herzogliche Kupferſtichſammlung in Gotha einen Kupferſtich (bisher in einem einzigen Exemplar nachweisbar), der ſich offenbar auf die Freske in S. Onofrio bezieht, die Anordnung und Bewegung der Figuren wiederholt, aber nicht allein den Hintergrund ganz verändert wiedergiebt, ſondern auch den Charakter der Figuren in den älteren florentiner Stil überträgt, während Freske wie Handzeichnungen die reine umbriſche Weiſe offenbaren. Von Raffael als dem Schöpfer des Werkes iſt die Meinung der Kunſtkenner ziemlich allgemein zurückgekommen, keiner aber der an ſeiner Stelle genannten Meiſter fand bisher unbedingte Zuſtimmung. Es wurde der Ausweg ergriffen, an die Thätigkeit mehrerer Hände zu denken, wobei die Erwägung hilft, daſs Perugino ſeit 1502 eine Werkſtätte in Florenz beſaſs, in welcher mehrere »garzoni« ſich befanden. Von dieſen könnte das Werk unter der Leitung Perugino's ausgeführt worden ſein. Nachdem das Werk bald dieſem, bald jenem Umbrier zugeſchrieben wurde, ſchlägt jetzt Milaneſi (Vaſari IV. 313) den Namen des Raffaello Carli vor, eines florentiner Malers, welcher in Perugino's Werkſtätte arbeitete.

III.

1) Nach dem Maaſse der Stilentwickelung zu ſchlieſsen, gehen der Madonna Conneſtabile mehrere Madonnen voran, zunächſt die Madonna mit den h. h. Franciscus und Hieronymus in der Berliner Galerie. Die Madonna, nur bis zum Knie ſichtbar, ſitzt im Freien und umfaſst mit beiden Händen das auf ihrem Schooſse auf einem Polſter ruhende Chriſtkind, welches die Rechte zum Segen erhebt. Links ſteht der bärtige Hieronymus mit gefalteten Händen, rechts der kahlköpfige Franciscus, welcher die Hand wie ſtaunend hebt. Der Rahmen ſchneidet den Körper der beiden Heiligen beinahe zur Hälfte ab. Dem Bilde liegt eine Federzeichnung in der Albertina (Br. 134) zu Grunde, welche deshalb Raffael, obſchon nicht

ohne mannigfachen Widerſpruch, zugeſchrieben wird. Auch Perugino und Pinturicchio treten auf den Plan. Leugnen läſst ſich nicht, daſs die Federzeichnung einen fremdartigen Charakter beſitzt. Am auffallendſten erſcheint der geſpreizte Daumen, der groſse Zwiſchenraum zwiſchen Daumen und Zeigefinger, der geknickte kleine Finger. Auch die Falten ſind anders als gewöhnlich bei Raffael gelegt, mit Augen verſehen, knittriger im Charakter. Dieſe Merkmale wiederholen ſich übrigens bei mehreren anderen Blättern (Louvre Br. 250, Uffizi Br. 501 u. a.), welche dann gleichfalls, wenn das Blatt in der Albertina nicht Raffael gehört, dieſem abgeſprochen werden müſsten. Wunderbar wäre es nicht, daſs ſich Raffael in der erſten Zeit, als er noch in Perugino's Werkſtätte weilte, nach fremden Vorlagen richten muſste, nicht weil er unfähig war, ſelbſtändige Compoſitionen zu entwerfen, ſondern weil es der Beſteller ſo wollte. Das Tafelbild in Berlin bleibt jedenfalls Raffael's Werk. Dieſes beweiſt der landſchaftliche Hintergrund, die Thurmbauten, welche auch auf anderen Zeichnungen (Oxford Br. 10, Louvre Br. 255) und Gemälden (Predella mit der Verkündigung auf dem Bilde der Krönung Mariæ) wiederkehren. (Ich verſuchte die Bilder und Zeichnungen aus der Jugend Raffael's bis 1508 nach den landſchaftlichen Hintergründen zu ordnen, um vielleicht eine Handhabe für die Chronologie zu gewinnen. Das letztere iſt mir bis jetzt nicht gelungen und ich glaube auch nicht, daſs Raffael immer erſt ein landſchaftliches Motiv vollſtändig ausbeutete, ehe er zu einem anderen überging. Immerhin lieſsen ſich mehrere Hauptmotive, die für Raffael charakteriſtiſch ſind und in den einzelnen Zeitabſchnitten vorherrſchen, entdecken. Die eingehende Erörterung des intereſſanten Gegenſtandes bleibt einer Specialſtudie vorbehalten.)

Aehnlich wie mit der Madonna mit den zwei Heiligen verhält es ſich mit der Madonna Solly, welche ebenfalls in der Berliner Galerie bewahrt wird. Die Madonna (Halbfigur) lieſt in einem Buche, welches ſie in der Rechten hält und unterſtützt mit der Linken den Fuſs des auf ihrem Schooſse ſitzenden Chriſtkindes. Dieſes ſpielt mit einen Stieglitz, hält aber die Augen auf das Buch gerichtet. Der Hintergrund zeigt links einen bewächſenen Hügel, mit fünf dünnen Bäumchen bepflanzt, rechts leicht anſteigendes grünes Gelände. Der Ausgangspunkt der Compoſition iſt in einer Federzeichnung im Louvre (Br. 250) zu ſuchen, welche nicht blos in der Zeichnung der Hände und des Kopfes von Raffael's ſonſt üblicher Weiſe abweicht, ſondern auch in Einzelheiten von dem Gemälde ſich unterſcheidet. Das Chriſtkind faltet z. B. auf der Zeichnung die Hände, während es auf dem Bilde in der Linken den Vogel, in der Rechten den Faden hält, an welchem jener befeſtigt iſt. — Wenn in der Madonna Solly (in dem ſpielenden Kinde) ein Zug angedeutet wird,

welcher erſt ſpäter reicher und reiner ausgenutzt wird, ſo offenbaren einzelne Zeichnungen, wie eifrig Raffael in ſeiner Jugend bemüht war, das einmal gegebene Motiv der »Madonna mit Heiligen« weiter auszubilden. Eine Federzeichnung in dem Berliner Kupferſtichcabinete, früher im Beſitze Madrazo's in Madrid, zeigt die Madonna mit dem Chriſtuskinde auf dem Schooſse, welches, eine Bandrolle in den Händen, ſich dem andächtig aufblickenden Johannesknaben zuneigt. Hinter dem letztern iſt die Halbfigur eines Engels ſichtbar, welcher den kleinen Johannes offenbar dem Chriſtkinde zugeführt hat, rechts von der Madonna iſt noch ein Heiliger (Joſephus) mit ſpitzem getheiltem Barte und gefalteten Händen dargeſtellt. (Den Engel, welcher einen Knaben der Madonna zuführt, hat Raffael ein Jahrzehnt ſpäter in der Madonna mit dem Fiſche wiederholt. Welche reiche Entwickelung des Formenſinnes liegt nicht dazwiſchen!) Die Verwandtſchaft mit der Zeichnung in der Albertina zur Madonna mit zwei Heiligen (Br. 134) erſtreckt ſich nicht blos auf den Gegenſtand, ſondern auch auf einzelne techniſche Eigenthümlichkeiten, z. B. die Anlage der Gewandfalten, daher auch ihr Raffaeliſcher Urſprung auf Zweifel ſtieſs. Die Köpfe des Johannes und des Engels weiſen aber dieſe Zweifel zurück. Mit dieſem Blatte ſteht eine ſpätere weiſsgehöhte Kreidezeichnung in Lille (Br. 46) in engſtem Zuſammenhange. Sie unterſcheidet ſich von dem Berliner Blatte durch eine leichte Veränderung der Lage des Chriſtkindes, ſie giebt der Linken der Madonna eine andere Haltung und zeigt den Oberarm der Madonna frei, während dieſer auf dem Berliner Blatte halb vom Mantel verhüllt wird. Das Motiv, in der umbriſchen Periode Raffael's, wie man ſieht, fleiſsig hin und her erwogen, ruhte eine Zeitlang in ſeiner Phantaſie, blieb aber nicht unfruchtbar. Die Madonna del Duca di Terranuova in Berlin nimmt von der Berliner Zeichnung den Ausgangspunkt. Maria vor einer niedrigen Brüſtungsmauer ſitzend hält mit der Rechten das Kind umfaſst, welches ſich dem kleinen Johannes zuwendet. Beide Kinder faſſen ein Spruchband. Rechts, als Gegengewicht zum Johannes, hat noch ein Knabe mit dem Heiligenſcheine, welcher zur Madonna aufblickt, Platz gefunden. Der Hintergrund zeigt links eine thurmreiche Häuſergruppe am Fuſse eines Hügels, rechts einen mit Bäumen bewachſenen Felſen, ähnlich wie auf der Madonna Tempi. Vergleicht man das Bild mit der Berliner Zeichnung, ſo bemerkt man die nahezu vollkommene Identität der Hauptgruppe. Nur der Engel und der heilige Joſephus ſind weggefallen, an die Stelle des letzteren der zweite Knabe getreten. Offenbar hat auf dieſe Aenderung der Wechſel des Formates (die M. Terranuova iſt ein Rundbild) Einfluſs geübt. Andere Unterſchiede, der Wegfall des Kopftuches u. ſ. w. werden durch den Eintritt in die florentiner Kunſtwelt bedingt. Das Berliner Blatt beſitzt noch ein weiteres Intereſſe. Auf der Rückseite desſelben befindet ſich der

erſte Entwurf zur Madonna Conneſtabile. Die Madonna hält hier noch eine Frucht und nicht wie auf dem Bilde ein Buch in den Händen. (Beide Zeichnungen ſind in Lippmann's Zeichnungen alter Meiſter im k. Kupferſtichcabinet zu Berlin, 1882, Nr. 127, trefflich publicirt.) Wir ſchlieſsen aus der gleichen Technik auf die Gleichzeitigkeit beider Zeichnungen. Raffael hat die erſte Skizze zur Mad. Terranuova und den Entwurf zur Mad. Conneſtabile ungefähr zur ſelben Zeit geſchaffen, trotzdem das erſtere Bild erſt mehrere Jahre ſpäter ausgeführt. Der Entwurf zur Mad. Conneſtabile hat eine weitere Ausbildung in der prächtigen Kreidezeichnung in der Albertina (Br. 146), der Madonna mit dem Granatapfel, kurz vor ſeinem Uebergange nach Florenz entworfen, erfahren. Vor der Madonna auf einer Brüſtung ſitzt auf einem Polſter das Chriſtkind und greift mit der Rechten nach dem Granatapfel, welchen ihm die noch mit dem umbriſchen Kopftuch bekleidete Maria darreicht. Die Linke der letzteren ruht auf einem auf der Brüſtung aufgeſchlagenen Buche. (Eingehend haben die Berliner Blätter und die Geneſis der Mad. Terranuova Lippmann im Jahrb. der preuſs. Kunſtſammlungen II., 62 und Lermolieff in Lützow's Zeitſchrift XVI. 242. erörtert.)

2) Die Geſchichte der meiſten Madonnen und überhaupt der Tafelbilder Raffael's läſst ſich im beſten Falle bis in das ſiebzehnte Jahrhundert zurückführen. Bis in das Zeitalter Raffael's reichen nur bei wenigen die Nachrichten. So genaue Angaben über antike Statuen ſchon aus dem 16. Jahrh. vorliegen, ſo wenig wurden Tafelbilder beachtet. Aldrovandi, der ſonſt nicht ſparſam mit ſeinen Schilderungen der ſtatuariſchen Werke Michelangelo's iſt, erwähnt nur einmal flüchtig Raffael's Schöpfungen: »In casa del Reverendissimo di Carpi fanno fregio intorno a detta ſtanza bellissimi quadri di pittura di man di Raffaello d'Urbino.« Erſt im Laufe des folgenden Jahrhunderts wurden die groſsen Gemäldeſammlungen gegründet, und gewinnen wir aus Inventaren nähere Kenntniſs von dem Beſtande derſelben. Leider ſind in denſelben die Beſchreibungen wenig anſchaulich. Wie ſchwer läſst ſich z. B. aus folgender Angabe in dem Inventar der Guardaroba d'Urbino, aus welcher die florentiner Galerien reiche Schätze empfingen, errathen, welches Gemälde gemeint ſei: un quadro in tavola, piccolo »La Madonna, Cristo e san Gio. Battista.« Man muthmaſst, es ſei darunter die Madonna della sedia verſtanden; doch fehlt die volle Gewiſsheit. Die Geſchichte der florentiner Sammlungen ſchrieb zuerſt Pelli: i Saggio storico della reale Galleria di Firenze 1779. Das älteſte Verzeichniſs der berühmten Sammlungen der franzöſiſchen Könige gab Père Dan in ſeinem Trésor de Merveilles de Fontainebleau 1642. Damals beſaſs das königliche Cabinet die groſse h. Familie, den h. Michael, die h. Margaretha, das Porträt der Johanna von Arragonien. Die Verzeichniſſe der Gemälde, welche Karl I. von

England erworben, zum Theile aus der berühmten Mantuaner Sammlung herrührend, ſind noch vorhanden.

Von Raffael's Hand zählte die königliche Sammlung auſser den Cartons zu den Teppichen ſechs Werke Raffael's, darunter die Perle, den h. Georg, die Mad. mit dem Lamme und vielleicht die Mad. aus dem Hauſe Alba. Beſonders reich an Raffaeliſchen Gemälden war die Galerie Orleans. Sie zählte (nach dem Cataloge von 1727) 16 Bilder Raffael's und wenn man die notoriſch unechten abzieht, bleiben noch immer 9 übrig, die wir noch alle nachweiſen können: die Mad. aus dem Hauſe Orleans, die Bridgewater Madonna, die Mad. unter dem Palmbaume, die Mad. der Miſs Cutts und die Predellen zum Altarbilde der Nonnen des h. Antonius. Die Nachrichten über die Schickſale der im Privatbeſitze vorhandenen einzelnen Madonnenbilder flieſsen natürlich noch ſpärlicher. Die Mad. Tempi befand ſich 1677 in der Caſa Tempi, wurde aber erſt in unſerem Jahrhundert aus der Vergeſſenheit geriſſen. Die Mad. Niccolini, jetzt im Beſitze des Lord Cowper, wird gleichfalls im Jahre 1677 erwähnt.

Neben der Frage nach der Herkunft der Bilder feſſelt uns am meiſten ihre Chronologie. Eine ſolche chronologiſche Ordnung iſt von Paſſavant, neuerdings von Lermolieff (Repertorium für Kunſtwiſſenſchaft V. 147) verſucht worden. Die Gruppirung der Werke Raffael's nach der umbriſchen und der florentiner Periode ſtöſst auf keine Schwierigkeiten. Der gröſste Widerſtreit der Meinungen herrſcht dagegen in Bezug auf die erſten künſtleriſchen Leiſtungen Raffael's, ſeine Anfänge als ſelbſtändiger Maler und dann wieder in Betreff der Werke, welche er in dem Zeitabſchnitt, nachdem er Perugino's Werkſtätte verlaſſen und ehe er ſich in der florentiner Kunſtwelt eingebürgert hatte, ſchuf. Hier ſchob ſich ein neues Element, der bologneſiſch-urbinatiſche Einfluſs dazwiſchen. Je nachdem man denſelben jetzt zum erſten Male wirkſam, oder nur als Wiedererwachen früheſter Eindrücke annimmt, datirt man die Bilder, wo ſich Timoteo Viti's und indirect Francia's Einfluſs zeigt, anders. Lermolieff ſetzt z. B. neben den h. Michael im Louvre den Traum eines Ritters in die früheſte Zeit Raffael's, während dieſer von Anderen in die Uebergangsperiode zwiſchen die umbriſchen und florentiner Lehrjahre verſetzt wird. Vgl. die eingehenden Erörterungen der Streitfrage von A. Springer und Lermolieff im IV. und V. Bande des Repertoriums für Kunſtwiſſenſchaft.

3) Die Verknüpfung der Madonna im Grünen mit dem von Vasari erwähnten Bilde, welches Raffael für Taddeo Taddei gemalt hat, beruht auf einer Angabe Baldinucci's, welcher in ſeinen Notizie de' Professori del disegno 1681 ausſagt, daſs er das Werk Raffael's noch bei den Erben Taddei's geſehen, und weiter erzählt, die Erben Taddei's hätten dasſelbe an den Erzherzog Ferdinand Carl (der ſich 1661 in Florenz aufhielt)

verkauft. Bereits 1663 befand es ſich (Engerth, Kunſthiſtoriſche Sammlungen des Kaiſerhauſes. Gemälde. Wien 1881. S. 260) im Reſidenzſchloſſe zu Innsbruck und wurde in dieſem Jahre nach dem Ambraſer Schloſſe übertragen. Seit 1773 zählt es zu den Schätzen der Belvederegalerie. Das bei Engerth facſimilirte Ornament am Kleidſaume, in welchem das Datum eingeſchrieben erſcheint, regt Zweifel an, ob man auch berechtigt ſei, inmitten der einzelnen ornamentalen Striche und angeblichen Buchſtaben das Datum herauszuleſen. Es iſt bekannt, wie gern man ſich in dieſer Hinſicht der Täuſchung ergiebt und in flüchtig gekritzelten Ornamentſtrichen Buchſtaben und Ziffern entdeckt. — Sichergeſtellt iſt die Datirung auf dem Gemälde der ſchönen Gärtnerin, nur ſchwankt die Leſung zwiſchen 1507 oder 1508. Im letzteren Falle würde die Wahrſcheinlichkeit ſich ſteigern, daſs die ſchöne Gärtnerin mit dem Werke zuſammenfalle, welches Raffael bei ſeinem Weggange von Florenz von Ridolfo Ghirlandajo vollenden ließ. Dasſelbe war für Siena (gewiſs nicht für eine Kirche) beſtimmt. Auf welcher Quelle die Nachricht beruht, König Franz I. hätte das Bild von einem Kämmerer Leo's X., Filippo Sergardi, gekauft, iſt mir nicht bekannt. Die ſchöne Gärtnerin war übrigens nicht das einzige Bild, welches Raffael unvollendet in Florenz zurückließ. Dasſelbe war der Fall mit der Madonna Colonna, der Madonna del Baldacchino und der Madonna Eſterházy, welches letztere Werk Papſt Clemens XI. aus dem Hauſe Albani der Kaiſerin Eliſabeth, der Gemahlin Kaiſer Karl's VI., ſchenkte.

4) Die h. Familie aus dem Hauſe Canigiani iſt in den florentiner Schatzinventaren bis 1635 angeführt. Bei der Vermählung des Kurfürſten Johann Wilhelm mit einer Tochter Cosmo's III. kam das Bild noch im 17. Jahrh. nach Düſſeldorf, von dort nach München. Die Geſammtcompoſition wird beſſer nach Copien, z. B. jener in der Sammlung Rinuccini in Florenz, beurtheilt, in welcher noch die Engel über der Gruppe ſichtbar ſind.

5) Zu den Madonnen, deren Compoſition zwar auf Raffael zurückgeht, deren Ausführung aber Schülerhänden überlaſſen wurde, gehören zunächſt die Madonna mit der Nelke und die Madonna, welche vom ſchlafenden Kinde den Schleier hebt. Beide ſind in zahlreichen Exemplaren (die erſtere auſser in Italien, auch in Lützſchena bei Leipzig in der Galerie Speck-Sternburg) vorhanden, von welchen einzelne bis in das Zeitalter Raffael's zurückgehen. Auf dem erſten Bilde ſitzt die Madonna in einer Stube, deſſen Fenſter die Ausſicht in eine weite Landſchaft gewährt, und reicht dem auf ihrem Schooſse ſitzenden Chriſtkinde eine Nelke, nach welcher es lebhaft greift. Eine ſpätere Variante zeigt das Chriſtkind, welches aus dem von der Madonna in der Hand gehaltenen Blumenſtraufse eine Roſe genommen und ſie der Mutter lächelnd an den Buſen

ſteckt. In der Madonna mit dem Schleier (Sommeil de l'enfant) hebt die Madonna von dem Kinde den Schleier, um es in ſeinem Schlummer ſtill zu belauſchen. Zur Seite kniet der kleine Johannes und weiſt mit dem Finger, das Geſicht dem Beſchauer zukehrend, auf den ſchlafenden Chriſtus. Den Carton beſitzt die Akademie in Florenz. Beide Compoſitionen fallen in die letzten florentiner Jahre. Dasſelbe gilt auch von zwei gröſseren Compoſitionen zur h. Familie, von welchen die eine, von fremder Hand ausgeführt, ſich im Muſeum in Stockholm befindet, die andere zur Grundlage für ein Gemälde des Raffael befreundeten Domenico di Paris Alfani oder deſſen Sohnes Orazio, jetzt in der Stadtgalerie in Perugia, diente. Der Entwurf zur h. Familie in Stockholm (Windſor. Ph. 11), mit der Feder in Sepia gezeichnet, zeigt rechts die Madonna auf einem Steinblocke ſitzend, mit dem Chriſtuskinde zwiſchen den Beinen, welches ſich zurückbeugt, gleichſam erſchrocken über die ſtürmiſche Huldigung des kleinen Johannes. Dieſer, von der knieenden h. Eliſabeth umfaſst, eilt dem Chriſtkind entgegen und greift mit beiden Händen nach deſſen Arm, das Geſicht dabei der Madonna zuwendend. Noch figurenreicher iſt die Compoſition zu dem anderen Bilde, welche uns eine ſchraffirte Federzeichnung in Lille (Br. 86) vor die Augen bringt. Auf der Rückſeite des Blattes befindet ſich der kurze Brief Raffael's (Siehe oben S. 136) Raffael's an Domenico Alfani. Die Mitte des Vordergrundes nimmt die bequem ruhende Madonna ein, an deren Schoofs ſich das ſtehende Chriſtuskind anlehnt, begehrlich einen Apfel betrachtend, welchen ihm der rechts ſitzende Joſeph vorhält. Links ſteht in ein kurzes Röckchen gehüllt, der Johannesknabe, den Kopf faſt gleichgültig dem Beſchauer zukehrend. Dieſe Gruppe nimmt die ganze Breite des bereits mit dem Liniennetze überzogenen Blattes ein. Hinter ihr ſteht links eine ältere, theilnehmend der Scene zuſchauende Frau, rechts ein bärtiger Mann. Fünf kleine Engel ſchweben in den Lüften, drei muſicirend, zwei nur als geflügelte Köpfe charakteriſirt. Die Verwandtſchaft beſonders der Madonna mit den Typen in der Grablegung fällt ſofort in die Augen.

6) Das Porträt einer Unbekannten in der Tribuna (No. 1220) zeigt eine junge Dame, welche das Geſicht leicht nach rechts wendet. Sie hat die Haare in ein feines Netz geſteckt, über dem grünen, rothgeſäumten Mieder ein kleines Kreuz an einer Goldkette hängen und trägt weite, gleichfalls mit rothen Bändern aufgeputzte Aermel. Die rechte Hand ſtützt ſie auf eine Baluſtrade, die linke hat ſie auf den rechten Vorderarm gelegt. Am meiſten intact ſind die ſchönen vollen Hände, mit geſtricheltem Farbenauftrag. — Die ſogenannte donna gravida in der Pittigalerie (Saal der Ilias No. 229) hat den Kopf nach rechts gewendet, die eine Hand auf den Leib gelegt und hält in der anderen ein Paar Handſchuhe. Das Haarnetz iſt mit Gold durchwebt, das Mieder gelb

mit ſchwarzem Beſatz, die weiten Aermel bräunlich roth. Eine urkundliche Beglaubigung liegt für keines der beiden Frauenporträte vor. Daſs Raffael während ſeiner florentiner Periode den Herzog Guidobaldo von Urbino gemalt haben ſollte, beruht auf einer miſsverſtandenen Stelle in einem Briefe Bembo's.

7) Welche Madonnen Raffael für den Herzog von Urbino gemalt hat, läſst ſich nicht mehr mit Sicherheit beſtimmen. Dem Winke Vaſari's, welcher von »due quadri piccoli« ſpricht, folgend, wird bald auf die h. Familie mit dem bartloſen Joſeph in Petersburg, bald auf die Madonna Orleans, bald auf die Mad. unter dem Palmbaume geſchloſſen. Der von Vaſari erwähnte Chriſtus auf dem Oelberge iſt gewiſs nicht mit dem Gemälde in der Londoner Nationalgalerie, einer ſchwächlichen Leiſtung der umbriſchen Schule, identiſch. Dagegen herrſcht kein Zweifel, daſs der h. Georg in Petersburg auf Beſtellung des Herzogs von Urbino gemalt wurde. Die Behauptung, daſs der h. Georg und Michael im Louvre, der Traum eines Ritters und die drei Grazien den gleichen Urſprung beſaſsen, ruht auf keinem ſachlichen Grunde.

8) Die Federzeichnung in der Albertina (Br. 186) zeigt einen räthſelhaften Charakter. Sie wird gewöhnlich als Skizze zur Caritas auf der Predella der Grablegung angeſehen, deckt ſich auch mit dem kleinen grau in grau ausgeführten Bilde in weſentlichen Punkten. Dennoch hält es ſchwer, dieſelbe Raffael zuzuſchreiben, da ſie nach allen Merkmalen des Stiles auf Michelangelo und zwar auf deſſen frühere Zeit zurückgeführt werden muſs. In Einzelheiten weicht die Skizze übrigens von der Predella ab. Der Kopf der Madonna, überhaupt in mächtigeren Formen gehalten, iſt mehr geneigt, nach rechts blickend. Auf dem Bilde umfaſst ſie die drei Kinder mit beiden Händen, auf der Skizze hält ſie die Linke am Buſen. Die Armbewegung erſcheint vollkommen verſchoben. Der Knabe rechts umfaſst mit einer Hand das nächſtſtehende Kind, auf der Skizze fehlt das letztere, der Knabe greift mit beiden Händen nach Bruſt und Schulter der Caritas. Auch der vorderſte Knabe links legt die eine Hand auf die Bruſt der Caritas und iſt ganz ſichtbar, während auf der Predella ſein Oberleib vom Arm der Caritas verdeckt wird. Der Torſo derſelben zeigt überhaupt eine andere Wendung, iſt auf der Zeichnung ungleich mehr en face geſtellt. Dieſe Abweichungen würden an ſich nicht hinreichen, der Federzeichnung einen andern Urſprung, als er bisher angenommen wurde, zu geben. Die Entſcheidung liegt bei den ſtiliſtiſchen Merkmalen. Die Finger in lange Spitzen auslaufen zu laſſen, den Fuſs übermäſsig zu höhlen, Hand und Arm durch einen Querſtrich ſcharf zu trennen, das alles lag damals nicht in Raffael's Gewohnheiten, entſpricht dagegen vollſtändig der älteren Weiſe Michelangelo's. Dazu kommt noch ein weiterer Umſtand. Die Rückſeite

des Blattes (Br. 187) enthält eine Studie zur Kreuzabnahme, irrthümlich den Skizzen für die Grablegung bisher angereiht. Sie iſt mit derſelben dicken Feder gezeichnet, wie die Caritas (die Umriſſe ſchlagen durch das Papier und werden ſtets auf der Gegenſeite ſichtbar), überhaupt von derſelben Hand. Eine ſchräg ſitzende Figur hält einen Leichnam, welcher einen Arm emporgehoben zeigt, den anderen ſchlaff herabſinken, den Kopf zurückfallen läſst, an den Schultern. Ein zweiter Mann rechts zieht mit groſser Anſtrengung an einer um den Leib des Todten gelegten Schleife. Schon die übertriebene Verkürzung der Schulter an der Mittelfigur ſpricht für Michelangelo, noch deutlicher wird der Michelangeleske Urſprung aus der ganzen Art der Zeichnung erſichtlich. Aus dieſen beiden Blättern beſtimmte Schlüſſe auf das Verhältniſs zwiſchen Raffael und Michelangelo zu ziehen, erſcheint vorläufig noch nicht zuläſſig. Jedenfalls wird Niemand die Predellen der Grablegung von Michelangelo abhängig machen wollen.

9) Der Brief an Simone Ciarla lautet:

Carissimo quanto Patre.

Jo ho ricevuta una vostra letera per la quale ho inteso la morte del nostro Illmo S. Duca, al quale Dio abi misericordia al anima e certo non podde senza lacrime legere la vostra letera, ma transiat a quello non è riparo, bisogna avere pazientia e acordarsi con la volonta de Dio. Jo scrissi l'altro dì al Zio prete, che me mandasse una tavoletta, che era la coperta dela nostra donna dela prefetessa, non me l' ha mandata, ve prego voi li faciate a sapere quando ce persona che venga che io possa satisfare a Madonna, che sapete, adesso uno avera bisogno di loro; ancora vi prego carissimo Zio che voi voliate dire al prete e ala santa che venendo la Tadeo Tadei florentino, el quale n' avemo ragionate più volte insiemo, li facine honore senza asparagnio nisuno, e voi ancora li farete careze per mio amore che certo li so ubligatissimo quanto che uomo che viva. Per la tavola non ho fatto pregio e non lo farò se io porò, perche el sera meglio per me che la vada a stima, e impero non ve ho scritto quello che io non poteva e ancora non ve ne posso dare aviso, pur secondo me a ditto el patrone de dita tavola dice che me dara da fare per circha trecenti ducati d' oro per qui e in francia. fatto le feste forse ve scrivero quello che la tavola monta che io ho finito el cartone, e fato pascua serimo a cio. Averia caro se fosse possibile davere una lettera di recomandatione al Gonfalonero di Fiorenza dal S. Prefetto, e pochi dì fa io scrissi al Zio e a Giacomo da Roma me la fesero avere, me saria grande utilo per l'interesse de una certa stanza da lavorare, la quale tocha sua Signoria de alocare, ve prego se è posibile voi me la mandiate che credo quando se dimandera al S. Prefetto

per me, che lui la fara fare e a quello me ricomandate infinite volte come suo anticho servitore e familiare, non altro, ricomandateme al Maestro . . . . e a Redolfo e a tutti gli altri . . . . XXI de Aprile MDVIII.

El vostro Raphaello dipintore
in Fiorenza.

IV.

1) Der Schilderung Julius' II. liegen aufser den betreffenden Capiteln in den Werken Reumont's und Gregorovius' über die Geschichte der Stadt Rom die venetianifchen Relazionen bei Ranke (Gefch. d. P. III. Analecten p. 7) zu Grunde. Vgl. M. Brofch, Papft Julius II. und die Gründung des Kirchenftaates, 1878.

2) Ueber feine Anfänge in Rom berichtet Michelangelo kurz in der Nachfchrift zu dem bekannten (vielfach interpolirten) Briefe vom J. 1542, welcher in einer Copie ohne Adreffe auf uns gekommen ift (Milanefi lett. p. 489). »In primo anno di Julio che m' allogò la sepultura, stetti otto mesi a Carrara a cavare marmi et condussigli in sulla piazza di San Pietro, dove avevo le stanze dretto a Santa Catarina; dipoi papa Julio non volse più fare la sepultura in vita et messemi a dipigniere; dipoi mi tenne a Bologna dua anni a fare il Papa di bronzo che fu difatto; poi tornai a Roma, et stetti seco insino alla morte.« Die Hauptquelle ift aber fein Brief an Giovanfrancesco Fattucci, einen Agenten der Medici aus dem Jahre c. 1524. Die wichtigften Stellen aus demfelben find folgende: »Als der Papft um mich nach Florenz fandte, was wie ich glaube im zweiten Jahre feines Pontificates gefchah, hatte ich die Hälfte des Rathsfaales, nämlich feine Ausmalung, übernommen. Dann als ich mit dem Papfte in Rom war und er fein Grabmal bei mir beftellte, auf welches für taufend Ducaten Marmor ging, liefs er fie mir auszahlen und fchickte mich um die Steine nach Carrara. Ich blieb dort acht Monate, liefs die Steine behauen und brachte fie faft alle auf den Petersplatz; nur ein Theil blieb auf der Ripa zurück. In diefer Zeit änderte Papft Julius feinen Entfchluss und wollte nicht, dafs an dem Denkmal weiter gearbeitet werde. Da ich diefes nicht wufste und zu ihm ging, Geld zu fordern, wurde ich aus dem Palafte hinausgeworfen. Ueber diefen Schimpf verliefs ich fogleich wieder Rom. Was ich in meinem Haufe hatte, verdarb und die Marmorblöcke, die ich zugeführt hatte, blieben bis zur Krönung Papft Leo's auf dem Petersplatze liegen. Dann als Papft Julius das erfte Mal nach Bologna ging, wurde ich gezwungen, dorthin zu wandern, mit dem Stricke um den Hals, feine Verzeihung zu erbitten. Da gab er mir feine Statue in Erz zu machen. Nachdem die Statue an der Faffade von S. Petronio aufgeftellt und der

Papſt nach Rom zurückgekehrt war, wollte er auch jetzt nicht, daſs ich an dem Grabmale arbeite, ſondern wies mich an, die Decke der Sixtina auszumalen, und wir kamen über die Zahlung von 3000 Ducaten überein.« Die erſten römiſchen Eindrücke ſchildert er in dem Briefe an ſeinen Vater vom 31. Januar 1806. (Milaneſi No. III.) Vgl. Springer, Michelangelo in Rom 1505—1508. Leipzig 1875.

3) Die näheren Umſtände der Flucht Michelangelo's ergeben ſich aus ſeinen Briefen an Fatucci, ferner aber aus dem unmittelbar nach der Flucht geſchriebenen Briefe an Giuliano da S. Gallo, Milaneſi CCCXLIII., dem Briefe G. Balducci's an Michelangelo 8. Mai 1506 (bei Gotti II. 52) und dem Briefe P. Roſſelli's v. 10. Mai 1506 (bei Gotti I. 46).

4) Das Sonett »Signor, se vero« wird auch in die Jahre 1517—19 geſetzt und daſs es an Leo X. im Aerger über die ſtetigen Verſchleppungen der Arbeiten an S. Lorenzo gerichtet ſei, vermuthet. Dagegen ſpricht aber der Umſtand, daſs das Sonett auf der Rückſeite einer Oxforder Zeichnung geſchrieben iſt, welche offenbar noch Reminiscenzen an den Schlachtcarton enthält.

5) Daſs es in der Abſicht der Signorie lag, Michelangelo 1508 in Florenz feſtzuhalten und ihm eine Koloſſalſtatue als Gegenbild des David aufzutragen, erhellt aus den bei Gaye II. No. XLII. und LI. mitgetheilten Briefen des Gonfaloniere Soderini an Alberigo Malaspina, marchese di Massa. Auch der für Pierre de Rohan, den Marſchal de Giè, ſpäter für Robertet beſtimmte Bronzedavid harrte noch der Vollendung. In beiden Fällen hoffte man auf Michelangelo's baldige Rückkehr nach Florenz. Michelangelo, heiſst es in dem Briefe vom 4. September 1508, »fa intendere, che ci sarà in breve.« In dem Briefe vom 16. December 1508 wird geklagt, daſs der Papſt Michelangelo nicht einmal auf 25 Tage entlaſſen wolle, und doch gebe es in Italien keinen andern Mann, der eine ſo groſse Arbeit wie eine Koloſſalſtatue ſchaffen könne. In Bezug auf den Bronzedavid wird in einem Briefe des Gonfaloniere an Giov. Ridolfi vom 30. Juni 1508 (Gaye II. No. XLVI.) die Hoffnung ausgeſprochen, daſs Michelangelo dieſelbe vollenden werde. »Il Davit si truova imperfetto per esser stato levato da qui mich. lagnolo scultore, per uno breve del sommo pontefice, per fare certa sua opera a Rome. Quando epso Michelagnolo sarà di qua, ci forgeremo farli dare la sua perfectione.« Dazu kam es bekanntlich nicht. Der David wurde von Benedetto da Rovezzano vollendet.

6) Der Brief an Frate Jacopo Jesuato ſteht bei Milaneſi No. CCCXLIV. Die Verhandlungen mit den Malergehilfen in Florenz leitete Granacci. Sein Brief an Michelangelo über die Bedingungen derſelben iſt bei Pini scritture No. 135 facſimilirt. Michelangelo's Unzufriedenheit mit ihnen deutet der Brief an ſeinen Vater, Milaneſi No. X. an.

V.

1) Die Thatſache, daſs der Schmuck der Decke in der Sixtina erſt allmählich zu dem Umfange und der Geſtalt, welche er endgiltig empfing, wuchs, wird durch Michelangelo ſelbſt bekräftigt. Er erzählt in dem Briefe an Fattucci (Milaneſi lett. CCCLXXXIII.): »Der erſte Entwurf zeigte die zwölf Apoſtel in den Bogenfeldern und im Uebrigen mit Ornamenten bedeckte Felder, wie das ſo üblich ist. Als ich das Werk anfing, ſchien es mir, daſs es ein ärmliches Werk werden würde und ich ſagte dem Papſte, wie es mir vorkäme, daſs die Apoſtel allein einen ärmlichen Eindruck machen; und als er fragte warum? antwortete ich, weil ſie ſelbſt arm waren. (Condivi cap. XXXVIII.) theilt das Geſpräch in anderer miſsverſtandener Wendung mit.) Darauf gab er mir einen neuen Auftrag, ich möge machen, was ich wolle, und ich ſolle die Decke malen bis zu den unteren Hiſtorienbildern.« Dieſelbe Quelle lehrt uns auch den Zeitpunkt kennen, in welchem Michelangelo die Cartons für die Fresken an den Schmal- und Langſeiten rings um die Kapelle in Angriff nahm. Das geſchah 1511. Die eigentlichen Deckenbilder waren damals ſchon vollendet. Die Beſtätigung dafür liefert die von E. Müntz in ſeinem inhaltreichen Aufſatze: Une rivalité d'artistes au XVIe siècle (Gaz. des beaux arts 2e p. t. XXV, 386) mitgetheilte Notiz aus dem Tagebuche des Paris de Grassis: »1511. Pontifex in vigilia in die gloriossimæ Virginis assumptæ (15. Auguſt) voluit interesse vesperis et missæ in capella majori, palatina et ad eam Pontifex venit, vel ut picturas novas ibidem noviter detectas videret, vel quia ex devotione ductus fuit.« Bei Paris de Grassis leſen wir auch die urſprüngliche Faſſung der Anekdote, nach welcher Michelangelo den neugierigen und ungeduldigen Papſt nahezu gewaltſam aus der Kapelle vertrieben hätte. Am Vorabend des Pfingſtfeſtes 1508 wollten ſich die Cardinäle wie gewöhnlich zur Vigilie in der Sixtiniſchen Kapelle verſammeln, wurden aber von einem gewaltigen Staube, der von dem aufgeſchlagenen Gerüſte kam, und von lärmenden Arbeitern empfangen. Der Befehl des Ceremonienmeiſters, dieſelben möchten ſich entfernen, wurde nicht beachtet. Der Papſt muſste nacheinander zwei Kämmerer abſenden, ehe die Arbeiter ſich fügten und mit dem Lärmen aufhörten.

2) Die Hoffnung, das Grabdenkmal beginnen zu können, leſe ich auch aus dem (falſch datirten) Briefe an ſeinen Vater No. XVIII. heraus: „*mi fu promesso infra pocchi dì che la s'acconcierebbe e che io cominciassi a lavorare. Dipoi ò vísto che la sarà cosa lunga.*“ Das richtige Datum 1511 ergiebt ſich aus dem Zuſammenhange mit den Briefen No. XVII. und No. LXXXV., welcher letztere das Datum des Empfanges von der Hand Buonaratto's trägt: 1510 (i. e. 1511 nach römiſcher Rechnung) a di 15 di gennaio ricevuta.

3) Paris de Grassis erzählt in ſeinem Tagebuche: 1512. Vesperæ in vigilia omnium sanctorum. Hodie primum capella nostra, pingi finita, aperta est, nam per tres aut quatuor annos tectum sive fornix ejus tecta semper fuit ex solari ipsum totum cooperiente.

4) Engliſche und deutſche Schriftſteller, zuletzt H. Hettner in den italieniſchen Studien 1879 (S. 257) haben die anſcheinend weibliche Bildung der Engel in den Schöpfungsbildern ſo zu deuten geſucht, daſs ſie in denſelben die præexiſtirende Eva oder Pſyche erkannten. Offenbar haben aber nur künſtleriſche Rückſichten, formale Erwägungen Michelangelo von der herkömmlichen Kindergeſtalt abweichen laſſen. So iſt dem am meiſten auffallenden Engel in der Erſchaffung Adams eine beſondere Function übertragen worden. Jehova hat den Arm um ſeinen Kopf gelegt und ſtützt ſich auf ihn. Dazu war eine Kindesfigur vollkommen untauglich. Auch bei dem anderen ſich beſchattenden »agnoletto«, in der Schöpfung der Sonne und des Mondes, erſcheint das höhere Alter durch die individuelle, nicht mehr kindliche Action und die Haltung hinter dem andern Engel hinreichend motivirt. Uebrigens zeigen auch die Genien, welche die Propheten und Sibyllen begleiten, verſchiedene Altersſtufen und iſt die Bildung der Engel als Jünglinge und Anklänge in den Engeln an weibliche Züge in der Renaiſſancekunſt nichts Seltenes. Daſs Michelangelo in die Schöpfungsgeſchichte den Platonismus eingeſchmuggelt hätte, iſt vielleicht eine geiſtreiche, aber eine durchaus willkürliche Behauptung.

5) Es ſcheint, daſs die Decke im vorigen Jahrhundert eine theilweiſe Uebermalung (wie das jüngſte Gericht) erduldet hat. „*J'ai vu*“, heiſst es in der Description historique de l'Italie par Richard 1769 V. p. 375, „*en 1762 de très-mediocres artistes, occupés à recouvrir de draperies les plus belles figures nues du tableau et du plafond.*“

VI.

1) Die Stelle aus Caporali's Commentar zu Vitruv iſt bei Vermiglioli, Memorie di B. Pinturicchio, Perugia 1827 p. 5 abgedruckt: „*Bramante fu di natura di non bramare punto le ricchezze, e quella, che pure avesse avuta con la prudentissima liberalità sua la disprezza. Finalmente Julio Summo pontefice per singulare amore, che gli portava, quasi contro la voglia di esso Bramante sotto pena di santa obbedienza lo fece ricco e gli donò a esso, e suoi servi benificj, et officj di grandissime pensioni annuarie più che non btsognava assai alla sua decente vita, et vestimenti, et con questo insieme con Pietro Perugino, Luca di Cortona, et Bernardino Perugino cognominato Pinturicchio pittori ne siamo in Roma ritrouati in casa sua da esso invitati ad una cena, et per più cose ragionate questo intendere.*

Von den Gaſtfreunden Bramante's waren zwei an der Ausmalung der Stanzen mitthätig. Die von Vaſari mitgetheilten Namen ſind nicht nur theilweiſe falſch (den Abt von S. Clemente hat Milaneſi (Vaſari IV 227) vollſtändig aus dem Daſein geſtrichen), ſondern auch unvollſtändig. Zur Zeit Julius II. arbeiteten u. a. ein Laurentius pictor (Lorenzo Lotti?) und Jan Ruyſch im Vatican.

2) Der Antheil Sodoma's an den Fresken in der Stanza della Segnatura beſchränkt ſich gegenwärtig auſser der ornamentalen Gliederung der Decke auf vier kleine Doppelſcenen, theils grau in grau, theils farbig auf Goldgrund, welche, in geſchweiften viereckigen Feldern gemalt, die Rundbilder Raffael's verbinden und auf das Mittelſtück, ein Achteck mit Putten, welche das Wappen des Papſtes halten. Doch iſt in Bezug auf das letztere Bild die Vermuthung ausgeſprochen worden, daſs es der Reſt der Decoration ſei, welche Melozzo da Forli unter Papſt Sixtus IV. hier geſchaffen hat. Die Doppelſcene über Salomon's Urtheil zeigt unten auf Goldgrund eine mit ihrem Kinde ſpielende Frau vor einem ausgeſpannten Zelttuche, hinter ihr eine Frau, die einen Gegenſtand in die Höhe hebt. Rechts reitet ein nacktes Knäblein auf einem Thiere durch das Waſſer, darüber grau in grau Kampf zwiſchen Fuſsſoldaten und zwei Reitern. Ueber dem Sündenfalle, unten: Ein nackter weiſsbärtiger Greis iſt an einen Baumſtamm angebunden und wird von einem fliegenden Amor mit dem Pfeile bedroht; hinter dem Greiſe im Rücken geſehen ruht eine Frau. Oben: ein Krieger auf dem Throne, von einer Gruppe halbnackter Männer umgeben. Ueber Apollo's Wettſtreit mit Marſyas unten: ein nackter behelmter Mann vor einem Ambos (?), das Geſicht dem ihm entgegenfliegenden Amor zugewendet, neben einem kahlen Baume. Im Hintergrunde iſt noch eine Figur ſichtbar. Oben eine Opferhandlung. Ueber der Aſtronomie, unten: ein nackter Mann ſitzt am Fuſse eines belaubten Baumes, ihm gegenüber fährt auf einer Muſchel eine nackte Frau (Venus) mit ſegelartig ausgebreitetem Schleier über einen Strom. Oben: Victoria krönt einen Krieger, welchen eine zahlreiche Soldatengruppe umgiebt. Die Deutung der einzelnen mythologiſchen Scenen ſteht noch nicht feſt. Klar iſt nur im Allgemeinen, daſs in den Gemälden der Triumph der Liebe und des kriegeriſchen Ruhmes verſinnlicht wird, und daſs die Verbindung dieſer beiden Motive eine Anſpielung an den groſsen Namensgenoſſen des Papſtes, an den römiſchen Julius in ſich ſchlieſst. Nach einer im Archivio della società romana di storia patria II. 486 mitgetheilten Urkunde übernahm Agostino Chigi noch am 15. October 1508 die Bürgſchaft, daſs Sodoma für eine bereits empfangene Summe von 50 Ducaten »in cameris Papæ superioribus« Gemälde ausführen werde.

3) Die zur Disputa gehörigen Handzeichnungen zerfallen in zwei Gruppen: Entwürfe zu gröſseren Theilen der Geſammtcompoſition und Skizzen und

Studien zu einzelnen Geſtalten und Gruppen. Aus der erſten Gruppe heben wir hervor die Zeichnungen in Windſor (Ph. 10), in Oxford, in Chantilly (Br. 111), ferner für die untern Gruppen die Blätter im Louvre (Br. 279), im Stædel'ſchen Muſeum in Frankfurt, bei Henry Vaughan, in der Albertina (Br. 173), in der ungariſchen Reichsgalerie, bei dem Herzog von Devonſhire in Chatsworth, Ambroſiana (Br. 112), Florenz (Br. 498). Skizzen zu den Engelsgruppen bewahren die Sammlungen des Mr. Malcolm, jene in Oxford und in Peſt. Ein Fragment des Cartons mit der Figur Gottvaters beſitzt der Louvre (Br. 241), Studien zum Chriſtus die Lille-Sammlung (Br. 94), zur Madonna die Ambroſiana (Br. 132), zum Paulus die Sammlung in Oxford (Br. 29), zum ſog. Bramante oder Sectirer der Louvre (Br. 242), zum h. Ambroſius das Kupferſtichcabinet in München. Die vollſtändigſte Aufzählung der Skizzen giebt Ruland in ſeinem Windſor-Cataloge. Von Raffael's fünf Liebesſonetten befindet ſich das eine auf einem Studienblatte zur Disputa in der Albertina, das andere auf einem Studienblatte im Muſeum Fabre zu Montpellier, die übrigen drei, gleichfalls auf Skizzen zur Disputa geſchrieben, in Oxford. Aehnlich wie bei ſeinen Geſtalten war Raffael auch bei ſeinen Liebesergüſſen unaufhörlich bemüht zu feilen und zu beſſern. Die meiſten Sonette ſind in mehreren Faſſungen vorhanden, den Skizzen vergleichbar, deren wir ſo viele von ſeiner Hand beſitzen. Hervorragend ſind die Sonette weder im Inhalt noch in der Form, immerhin als Zeugniſſe des Liebesglückes, welches er in ſeinen erſten römiſchen Jahren genoſſen, werthvoll. Nähere perſönliche Andeutungen enthalten ſie nicht. Er beklagt die Flüchtigkeit des Liebesglückes, birgt ſeine Empfindungen als Geheimniſs im Herzen, erinnert ſich der genoſſenen Seligkeit, preiſt Amor's Macht und ruft ihn als ſeinen Herrn an. Aus Ausdrücken wie »suddito« u. a. auf eine vornehme Stellung ſeiner Geliebten zu ſchlieſsen, erſcheint doch allzu gewagt. In richtigſter Faſſung hat die Sonette H. Grimm im »Leben Raffael's« 1872 I. 362 publicirt. Vgl. Robinſon Cr. Account p. 190 und 194.

4) Ueber den furor divinus der Dichter heiſst es bei Marſilius Ficinus Epiſt. l. I. (Opp. I. 634): *Vera est Platonis sententia poesim non ab arte sed a furore aliquo divino proficisci. p.* 673: *Vera poesis a Deo ad Deum. Carmina illa solum divina musica, musarumque furore infusa* (*existimat Plato*), *quæ quando musica humana cantantur et cantorem ipsum et audientes quodammodo concitant in furorem.* Die Verknüpfung der Dichter mit den Muſen hat auch Marſilius Ficinus (in Jonem. de furore poetico Opp. p. 1281) angedeutet: *Poesis a deo* (*Apolline*) *et Musis tribuitur. Orpheum afflavit Calliope, Musaeum Urania, Homerum Clio, Polymnia Pindarum, Erato Sapphon, Melpomene Thamyram, Terpsichore Hesiodum, Thalia Maronem, Nasonem Euterpe.* Auf Raffael's Parnaſs iſt die Zahl der Dichter verdoppelt. Wir zählen 18 Poetenfiguren. Der

Gedanke liegt nicht allzufern, dafs Raffael jeder Muse einen alten und einen neueren Dichter beigefellt hat.

5) Auf die Schilderung Homer's mag vielleicht Politian, der begeifterte Homerverehrer, Einflufs geübt haben. Politian in feiner Oratio in expositione Homeri erwähnt nach Silius Italicus (Pun. lib. XIII. v. 781 seq.) die Frage des Scipio in der Unterwelt an die Sibylle, wer der Mann fei

cui luce refulget
præcipua frons sacro viro; multæque sequuntur
mirantes animæ et læto clamore frequentant.
qui vultus! quem si stygia non esset in umbra
dixissem facile esse deum —.

6) Die prägnanteften Stellen in Caftellefi's Buch: de vera philosophia ex quattuor doctoribus ecclesiæ Rom 1514 lauten: *„non creditur philosophis, creditur piscatoribus; non creditur dialecticis, creditur publicanis. Geometria arithmetica et musica habent in sua scientia veritatem sed non est scientia pietatis. Quotus quisque nunc Aristotelem legit, quanti Platonis vel libros novere vel nomen? vix in angulis ociosi eos senes recolunt, rusticanos vero nostros et piscatores totus orbis loquitur.*"

7) Die wichtigften Belegftellen aus der humaniftifchen Literatur, insbefondere aus Marfilius Ficinus und Sadolet find in den folgenden Zeilen zufammengeftellt. Einzelne hier nicht angeführte wurden bereits in den »Bildern aus der neuen Kunftgefchichte« S. 146 erwähnt. Die Summe derfelben könnte leicht vermehrt werden, doch reichen die hier gegebenen Citate völlig hin, die Richtigkeit der im Texte vertretenen Auffaffung und dafs diefe der in der Renaiffance herrfchenden Bildung entfprach, zu beweifen.

Das Lob der Philofophie, ihre Gleichftellung mit der Theologie fpricht Marfilius Ficinus in feinen Briefen wiederholt aus, l. VII. (p. 853): *philosophia et religio germanæ sunt. Zoroastris philosophia ut testatur Plato nihil est aliud quam sapiens pietas cultusque divinus.* Vgl. damit Poggio in feiner hiftoria disceptativa convivialis secunda, wo es am Schluffe heifst: *„Philosophia et theologia divinæ artes, quæ semper fidei propugnaculum fuere, quæ principatum inter omnes doctrinarum facultates tenent, quæ homines ad coelestium contemplationem inducunt.*" In derfelben Weife äufsert fich Sadolet in feinen Briefen und in feinen zwei Büchern: Phædrus seu de laudibus philosophiæ libri duo und de liberis recte instituendis liber: »philosophiæ cognitio est ad deum ascendere volenti tanquam gradus; audacter confirmare possum, quemquam in sacris literis aut ulla denique in arte sapientiave satis unquam instructum et eruditum fore, cui ignorata philosophia fuerit. (epp. l. III. ep. 5). — Sic statuo, non lapidem lapidi neque parietem fastigio tam congruere, quam theologiæ et divinis literis philosophiam. (epp. l. V. ep. 17). Ego nominatim de theologia nihil dixi, quod ea in philosophiæ nomine continetur.«

Ueber die Chriſtlichkeit Plato's: Marſilius Ficinus epp. l. VII. p. 855: *Plato alter Moses, Platonici mutatis paucis Christiani.* ibid. l. VIII. p. 866: „*Platonem nihil aliud esse quam alterum Mosem attica lingua loquentem.* Er hebt auch die Aehnlichkeit zwiſchen Chriſtus und Socrates hervor. Vgl. damit Antonius Panormita an Poggio (Poggii Opp. ed. Argentor. 1513 p. 132): *Plato princeps philosophorum, non quidem homo christianus sed qui deum non ignoraverit, imo unum deum servaverit cœterosque angelos vel dæmones dixerit* und Politian epp. l. XII. an Lorenzo Medici: *Plato est philosophorum omnium parens ac deus, totiusque sapientiæ terreste oraculum.*

Ueber die Ausbreitung der Philoſophie: Marſilius Ficinus epp. l. VIII. p. 871: „*non absque divina providentia factum est, ut pia quædam philosophia quondam et apud Persas sub Zoroastre et apud Aegyptios sub Mercurio nasceretur utrobique sibimet consona.*“ Orpheus hat die Philosophie dann bei den Thrakern, Pythagoras bei den Griechen und Italern ausgebreitet. Endlich kam Plato. Sie alle ſind Theologen. *Vetus autem theologorum mos erat, divina mysteria tum mathematicis numeris et figuris, tum poeticis figmentis obtegere.*“

Nach Sadolet (ed. Veron. 1737 III. 121 und 185) ſtehen an der Spitze der Philoſophen Platon und Ariſtoteles; er zählt ferner als die wichtigſten Theophrast, Polemon, Arkesias, Chrysipp, Carneades, Varro und Cicero auf. Philosophi, ſagt er an der andern Stelle, quorum nomen colimus, tamquam consecratum immortalitati, sunt Socrates, Anaxagoras, Empedocles, Democritus, Pythagoras, Varro, Nigidius; in manibus semper habemus Platonem, Ariſtotelem, Theophrastum, Ciceronem.

Ueber die aufſteigende Ordnung der Wiſſenſchaften, welche dem ascensus a substantia ad incorporea entſpricht, heiſst es bei Marſilius Ficinus epp. l. IV. p. 761: *Honestis exhortationibus adolescentis animus ita formandus ut moderatus paccatusque reddatur. Quam quidem educationem moralem Ethicen nominant. Adjicienda est mathematicorum cognitio, quæ de numeris, planis, figuris etc. agit. Est autem in his percipiendis apud Platonicos ordo, ut arithmeticam sequatur geometria, geometriam stereometria, hanc astronomia, astronomiam denique musica. His perceptis Plato dialecticam id est demonstrandæ veritatis scientiam tradit. Philosophia est ascensus animi ab inferioribus ad superna.*“ Ebenſo lehrt Marſilius Ficinus in ſeinem Commentar zu Plato (in Epinomidem) p. 1526: „*In hoc libro dum ad felicitatem quam in sapientia religiosa procul dubio collocat, perducere non contendit, proprium legitime philosophantis depingit ingenium et convenientibus disciplinarum gradibus erudit et format. Demonstrat virtutibus tum moralibus tum speculativis acquiri sapientiam et pietatem, beatitudinis fundamenta. Ubi vero speculatrices doctrinas enumerat primo quidem arithmeticam non laudat solum verum*

etiam admiratur; addit numerum ab ipso Deo traditum velut rationis discursionisque necessarium instrumentum. Laudat præterea geometriam, mensuras spectantem et stereometriam librantem pondera et astronomiam coelestia observantem et musicam concentum coelestium imitantem. Commendat quoque physicam ubi de corporum generibus, compositionibus, animalibus, motionis et generationis principio tractat, dialecticam denique id est metaphysicam et apicem hujus theologiam velut reginam omnibus anteponit, videlicet singulis ceu gradibus utentem ad conveniendum Deum atque adorandum."

Ganz ähnlich Salodet: Antiqui Græci cernebant ad perfectam et summam sapientiam iter esse per liberales artes, quæ nexæ inter se et colligatæ sunt; filios ad geometras, musicos, astronomos *tanquam deambulatum* jubebant duci. (III. 112). Per artes et disciplinas *gradimur* tendimusque ad philosophiam. (ibid. 123).

Die Stellung Platons zu Ariſtoteles wird durch folgende Stelle bei Marſilius Ficinus (epp. l. VII. 858) charakteriſirt: „*Peripatetici quidem quanta ubique ratione naturalia disposita sint, diligentissime disputant. Platonici vero haec quantum insuper illi qui haec numero pondere mensura disposuit debeamus ostendunt.* Dieſe Stelle erklärt ausreichend den nach oben zum Himmel weiſenden Arm Platon's. Sadolet (III. 125) rühmt Platon's cæleste ingenium, Ariſtoteles' »admirabilem scientiam«. Zu erwähnen wäre endlich noch die Stelle bei Marſilius Ficinus (epp. l. IV. 777). *Vestibulo academiæ inscriptum erat: Nemo huc geometriæ expers ingrediatur.* Vgl. Cælii Calcagnini Opp. p. 23 (epp. l. II. Thomæ Calc. Nepoti): *In foribus Academiæ scriptum fuit:* οὐδεὶς ἀγεωμέτρητος εἰσίτω.

8) Wie man zu Raffael's Zeiten über die äuſsere Erſcheinung und das Auftreten der alten Philoſophen dachte, lehrt folgende Stelle aus Calcagnini's Briefwechſel (Calcagnini Opera aliquot. Baſel 1544 p. 42. Ep. Comiti Thomae Calcagnino nepot. vor 1518 geſchrieben): „*Quali habitu quorundam philosophorum statuae ponerentur scribis tibi abunde compertum esse: sed ipsius habitus rationem causamque significas nondum esse perspectam. Ego quid nunc in mentem venit enarrabo magis ut consilium meum in satisfaciendo tibi perpetuo tuear et quod aiunt iuris consulti, sartum tectum habeam, quam quod hoc tempore hoc agam: Platoni si quidem lati humeri et nomen et formam dederunt; Socrati prudentia canam albicantemque comam attulit; Pythagoræ rerum abditarum pretium et excellens indicatura femur aureum fecit; Zenonis frontem severitas professionis contraxit; Aristotelis contentionum et disceptationum causa bracchium et pallio expedivit; Chrysippus sorites suos et syllogisticam brevitatem contracta in condilum manu ostendit, quam Euclides dimetiendi causa expandit; Heraclito fletus et rerum humanarum miseratio oculos conniventes et semihiulcos reddidit; sed illas Democritus apertis labris irridet; Xenophanes collecto crure ad statarias disputationes se parat; Aratus panda fronte*

sidera contemplatur; Zeuxippus inclinata cervice geometricas notas, quas eleganter quidam humana vestigia nuncupavit, in docto pulvere contuetur; Cleanthi antlia et hauriendi puteum labor digitos attrivit, Diogeni incuria cynica barbam promisit ac disquammavit; Epicurus inter delicias curata cute nitet ac voluptuatur. Haec raptim. Dafs diefe Schilderung auf den Brief des Sidonius Apollinaris zurückgeht, welcher fchon im vorigen Jahrhundert und neuerdings wieder zur Erklärung der Schule von Athen herangezogen wurde, erkennt man auf den erften Blick; nicht minder deutlich ift aber auch das Spiel des Rhetorenwitzes, welches der ganzen Schilderung zu Grunde liegt. Die äufseren Merkmale find nicht einer plaftifchen Anfchauung entlehnt, vielmehr bilden fpitzfindige Unterfchiede einzelner Lehren den Ausgangspunkt für das vermeintliche Ausfehen der Philosophen. Ein Künftler konnte von der Befchreibung keinen Gebrauch machen. Hätte, was übrigens ganz undenkbar ift, Raffael diefelbe benutzt, fo würde es gewifs Calcagnini, der über Raffael's Leben gut unterrichtet war, hervorgehoben haben. Viel näher fteht dem Gedankenkreife, welcher Raffael's Schule von Athen zu Grunde liegt, der Entwurf des Conrad Celtis zu einem Holzfchnitte in den »quatuor libri amorum«. Er wird in einem Münchener Codex des Hartmann Schedel bewahrt und ftammt aus den neunziger Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts. Gegenftand der Schilderung ift die Philofophie. Eine Infchrift am oberen Rande des Blattes deutet die Entwickelung der Philofophie an: Sophiam me Greci, Latini Sapientiam vocant. Egipcii me invenere, Greci scripsere, Latini transtulere, Germani ampliavere et illustravere. Das Hauptbild follte durch die Stufenleiter der freien Künfte von der Philofophie zur Theologie, alle nur durch die griechifchen Anfangsbuchftaben bezeichnet, dargeftellt werden. Die Reihe beginnt unten mit der Philofophie, es folgen fodann die Grammatik, Logik, Rhetorik, Arithmetik, Geometrie, Aftronomie, Mufik. Den Gipfel bildet die Theologie. Eingerahmt wurde diefe Stufenleiter durch Bilder oben der Aegiptiorum sacerdotes, links der Germanorum sapientes, rechts der Grecorum philofophi, unten der rhetores Romanorum und poetæ Latinorum. Der Holzfchnitt Dürer's in den quatuor libri amorum (auch für die Aufsenbilder der von Thaufing 1878 publicirten Celtes-Ciste der Wiener Univerfität benutzt) weicht von dem Entwurfe in wefentlichen Dingen ab. Vgl. Ruland, die Entwürfe zu den Holzfchnitten der Werke des Conradus Celtis in Naumann's Archiv f. d. zeichn. Künfte II. 254. Wie überhaupt der Cultus des Humanismus fich in der Malerei auch diesfeits der Alpen wiederfpiegelte, beweifen die Bilder im Haufe des Sebald Schreyer in Nürnberg. Dafelbft befanden fich Apoll, Amphion, die Mufen, die fieben Weltweifen und auch antike Dichter gemalt. Läfst fchon der Einblick in die Stimmungen der Zeit, die Kenntnifs der in Raffael's Umgebung herrfchenden Anfchauungen die Deutung

verwerfen, dafs in der Schule von Athen eine Art von Ueberficht der Entwickelung der griechifchen Philofophie dargeftellt fei, fo wird diefelbe vollends durch die Erkenntnifs widerlegt, dafs Figuren, welche nach diefer Hypothefe zu den wichtigften hiftorifchen Figuren gehören, erft zuletzt der Compofition angefügt wurden. Das gilt merkwürdiger Weife nicht blofs von der Schule von Athen; auch am Parnafs und namentlich an der Disputa bemerken wir den gleichen Vorgang. Einzelne der hervorragendften Figuren, wahre Markfteine der Compofition und Gliederung, welchen wir gern eine befondere inhaltvolle Deutung beilegen, find erft ganz fpät den Bildern einverleibt worden. Offenbar hat Raffael erft, als er die Cartons fchuf und diefelben auf die Wand übertrug, den vollen Ueberblick über die Wirkung der Compofition gewonnen und darauf hin noch wefentliche Aenderungen vorgenommen. Auch die in unferen Tagen wieder aufgetauchte chriftliche Umdeutung der Schule von Athen findet in einer einfachen Thatfache ihre Widerlegung. Papft Paul III. (1534 bis 1550) liefs bei einer Umfetzung des Kamins das von Giovanni da Verona meifterhaft eingelegte Holzgetäfel abbrechen und an deffen Stelle von Perino del Vaga zu der Zeit, als Michelangelo das jüngfte Gericht aufdeckte, die Felder mit bronzefarbigen Bildern füllen. (Vafari V. 622). Unter der Schule von Athen war die allegorifche Figur der Philofophie dargeftellt, eine verhüllte Frau, den Fufs auf einen Globus fetzend, mit Büchern zur Seite, fodann Männer, welche im Halbkreife um einen Globus fitzen und ihn deuten, ferner die Belagerung und Plünderung von Syrakus und die Tödtung des Archimedes, der mit dem Zirkel Figuren auf den Boden zeichnet, durch einen Soldaten. Die Beziehung der Sockelbilder auf das Wandbild ift unverkennbar. Es war daher, ehe Vafari fchrieb, und ehe Giorgio Mantuano in feinem Stiche die Schule von Athen auf die Predigt Pauli in Athen bezog, in römifchen Kreifen die profane Deutung eingebürgert.

9) Die Berechtigung, die Halle als einen tempelartigen Raum darzuftellen, entnahm Raffael dem Gebete, welches beim Beginn platonifcher Lectionen verrichtet wurde: *aspira nos precor alme Deus, narrabo nomen tuum fratribus meis, in medio ecclesiæ narrabo te.* Marfilius Fic. epp. l. VIII. p. 866.

10) Marfilius Ficinus Comment. in Timaeum p. 1491: *Sapienti lex Deus est, insipienti libido*, p. 149. *Superbi sicut Dei legum reliquerunt ita deseruntur a Deo. Deserti autem peccant atrocius et miserabilius cruciantur;* ferner p. 1403: *Petendæ religionis leges ab Apolline i. e. divino lumine; iustitiæ cum temperantia legitima est consensio; per libidinem rapitur anima ad voluptatem per iracundiam provocatnr ad pugnam.* Wahrfcheinlich hat Raffael fich nicht mit der Verfinnlichung diefer Lehren begnügt, fondern zugleich apollinifche, bis jetzt noch nicht fafsbare Mythen (Angriff des Tityos auf Leto?) wiedergegeben.

11) Das Porträt Raffael's in der Schule von Athen mufs immer noch als die ſicherſte Urkunde für die äufsere Schilderung Raffael's gelten, da wenigſtens die Umriſſe intact geblieben ſind, während das Selbſtporträt in Florenz allerdings durch Reinigung und Uebermalung viel von dem urſprünglichen Charakter verloren hat. Die vollſtändige Aufzählung der Raffael'ſchen Selbſtporträts giebt Ruland in ſeinem Windſorcataloge. Dafs das Porträt im Beſitze des Fürſten Czartoriski (Paris) weder Raffael darſtelle, noch von Raffael's Hand gemalt ſei, darüber kann kein Zweifel herrſchen. Eben ſo wenig begründet erſcheint die Anſicht, nach welcher es die Züge des Herzogs von Urbino Francesco della Rovere an ſich tragen ſoll. Die gezwungene Haltung beſonders der Hände laſſen in der That auf ein Selbſtbildnifs ſchliefsen. Mit Rückſicht auf die Schilderung bei Vaſari (V. 246) wird in demſelben das Bildnifs des Palma vecchio vermuthet. (Gaz. d. b. a. 2d p. XXVII. 14.)

12) Die Tafel mit den Tontheilen und Tonverhältniſſen findet in zahlreichen Schriften des XV. und XVI. Jahrh. ihre Erklärung. Aufser von Alberti (de architectura l. IX. und Marſilius Ficinus (p. 1207 ff.) werden die Tonverhältniſſe auch von Politian (prælectio cui titulus Panepiſtemon) und ausführlich von Calcagnini (epp. V. p. 71) behandelt.

VII.

1) Beide in Sta. Maria del popolo bewahrte Bilder, das Porträt Julius' II. und die Madonna di Loreto befanden ſich 1595 im Beſitze des Cardinals Sfondrati. Dann folgt in der äufseren Geſchichte der beiden Bilder, deren Aufhellung namentlich für das Verhältnifs der beiden florentiner Exemplare des Papſtporträts wichtig wäre, eine groſse Lücke. Stammt das Pittiexemplar aus dem Nachlaſse Sfondrati's, dann war es das urſprünglich in der Kirche M. del popolo aufgeſtellte Werk und ſein Anſpruch auf Originalität würde entſchieden geſteigert. Ueber Sfondrati's Sammlung berichtet L. Ulrichs in Lützow's Zeitſchrift f. b. K. Bd. V. S. 49.

2) Gleichfalls in die erſten römiſchen Jahre fällt die ſog. Aldrobrandiniſche Madonna oder Mad. des Lord Garvagh in der Londoner Nationalgalerie. Die Madonna ſitzt vor einem Pfeiler mit dem Chriſtkind auf dem Schooſe, welches von dem rechts ſtehenden Johannes eine Nelke empfangen hat. Dankbar blickt die Mutter auf den kleinen Geber und zieht ihn mit dem linken Arme heran. Vaſari (XII. 30) beſchreibt die Madonna del divino amore genau und giebt als Beſteller den Lionello da Carpi an.

3) Die mit allgemeinem Beifall begrüſste Hypotheſe, dafs die Bilder in den ſpäteren Stanzen das Lateranische Concil verherrlichen, geht auf H. Hettner zurück, welcher in ſeinen Italieniſchen Studien 1879. S. 213 folgende Sätze aufſtellte: »Das Lateraniſche Concil iſt einer der glänzendſten und

folgenreichſten Siege des Papſtthums; die Fresken der Stanza d'Eliodoro, der Stanza dell' Incendio und des Conſtantinſaales ſind die künſtleriſch monumentale Darſtellung dieſes Sieges und der durch dieſen Sieg zur Herrſchaft gelangten neuen hierarchiſchen Ideen.« Daſs in die Fresken, beſonders in jenen der Stanza d'Eliodoro, Anſpielungen auf die Gegenwart mitverwebt ſind, ſagen bereits die Papſtporträts, die aber nicht hier zum erſten Male vorkommen. Schon in der Stanza della Segnatura trägt der die Decretalen verkündigende Papſt die Maske Julius' II., und dieſer Umſtand war auch längſt bekannt. Neu iſt die Behauptung, daſs das Lateraniſche Concil zu den Fresken der drei Stanzen die Anregung gegeben, die letzteren jenes illuſtriren und daſs die Verhandlungen des Concils mit der Chronologie der Fresken Schritt für Schritt übereinſtimmen. Das Lateraniſche Concil iſt am 25. Mai 1512 eröffnet worden, die Fresken in der Stanza d'Eliodoro fallen inſchriftlich in die Jahre 1512 bis 1514. Drei Wandbilder ſind noch zu Lebzeiten Julius' II. componirt, zwei während ſeiner Regierung auch ausgeführt worden. Die Zeitgrenze für dieſelben bildet alſo der 20.—21. Februar 1513. Noch früher als die Wandfresken ſind aber die Deckengemälde ausgeführt worden, in welchen bereits deutlich der Ton und der Gedankenkreis der groſsen Fresken zum Ausdrucke gelangt. Mit der Decke oder Wölbung beginnt nothwendig und regelrecht die maleriſche Decoration eines Gemaches, und ſo haben es auch alle Maler der Renaiſſance gehalten. Sind die Fresken der Stanza d'Eliodoro erſt durch das lateraniſche Concil inſpirirt worden, ſo hat Raffael die Deckenbilder und zwei Wandbilder im Laufe von acht Monaten entworfen und gemalt. Für die Heliodorfreske wurde kein unmittelbarer Anknüpfungspunkt an das Concil geſucht und ſchon dadurch die Hypotheſe in ihrer allgemeinen Giltigkeit aufgehoben. Das Attilabild gilt als mythiſch idealiſirende Darſtellung der Ereigniſſe nach der Schlacht bei Ravenna, welche am 11. April 1512 geſchlugen wurde. Da der Entwurf noch die Geſtalt Julius' II. zeigt, ſo liegt wieder zwiſchen dem erſten äuſseren Anlaſs und der künſtleriſchen Wiedergabe ein kurzer Zeitraum von wenigen Monaten. Und als Leo das Attilabild zur Verherrlichung der Schlacht bei Novara (5. Juni 1513) beſtimmte, denn ſo wird die Gegenwart Leo's auf der Freske erklärt, arbeitete wieder Raffael mit einer Schnelligkeit, welche den modernen illuſtrirten Zeitſchriften zur Ehre gereichen würde. Das Attilabild iſt nämlich nicht die jüngſte der Fresken, ihm folgt noch die Befreiung Petri, welche offenbar längere Zeit zu ihrer Ausführung brauchte, wegen der neuen Coloritaufgaben nicht geringe Schwierigkeiten bereitete. Endlich die Meſſe von Bolſena. Sie wird mit den Verhandlungen des Concils über »die Verjüngung des kirchlichen Geiſtes, über die herrſchende Verkäuflichkeit der geiſtlichen Stellen, über die Ausſchreitungen der materialiſtiſchen Philoſophie« in

Verbindung gebracht. Dieſe Verhandlungen waren Gegenſtand der achten Sitzung und ſchloſsen mit einem Decrete, welches die Unſterblichkeit der Seele zum Dogma erhebt, die Prieſtererziehung regelt, die huſſitiſchen Ketzereien verdammt, ohne aber beſtimmte Lehren beſonders zu betonen. Vom Altarſacramente iſt weder in dieſen Verhandlungen noch ſonſt auf dem Concil die Rede. Die achte Sitzung fand am 18. September 1513 ſtatt, die Meſſe von Bolſena war aber noch vor dem Tode Julius' II., vor dem 20. Februar 1513 vollendet, jedenfalls alſo 1512 entworfen. Raffael hat ſich übrigens gar nicht an das Mirakel von Bolſena, ſondern an die älteren Faſſungen der Legenden gehalten, welche von der Verwandlung der Hoſtie in Fleiſch und Blut erzählen und im ganzen Mittelalter volksthümlich waren, auch durch die Kunſt wiederholt dargeſtellt wurden. Die ganze neunte distinctio im dialogus miraculorum des Cæsarius von Heiſterbach: de ſacramento corporis et sanguinis Chriſti iſt der Schilderung von dem Blute, welches ſich meſſeleſenden Prieſtern an der Hoſtie im Kelche gezeigt, gewidmet. Die Fresken der zweiten Stanze ſtehen daher mit dem lateraniſchen Concil weder ſachlich noch zeitlich in unmittelbarem Zuſammenhange. Nicht beſſer iſt es mit demſelben in Bezug auf die dritte Stanze, die ſog. Stanza dell' incendio beſtellt. Ich habe dafür den Namen Leozimmer vorgeſchlagen, weil ſich in demſelben indirect ein perſönlich höfiſcher Cultus des Papſtes offenbart. Mit Rückſicht auf den gleichen Namen wurden Thaten Leo III. und Leo IV. verherrlicht. Dieſe Auffaſſung entſpricht den Kunſtſitten, welche unter Leo X. herrſchten. So enthalten auch die Bordüren an den Teppichen, welche Raffael zeichnete, Darſtellungen aus ſeinem Leben. Alſo auch hier ragt ein perſönlich-höfiſches Element in die künſtleriſche Schilderung hinein. Der Burgbrand ſoll den Ausgangspunkt gleichfalls in der achten Sitzung des Concils (18. December 1513) beſitzen, in welcher die Ausſchreitungen der Materialiſten verdammt werden. Jedenfalls muſs man zugeben, daſs, wenn die Freske aus »dem dogmatiſchen Begriff der in der Kirche liegenden Heiligkeit« hervorgegangen iſt, Raffael Alles gethan hat, um den Begriff abzuſchwächen. Der Papſt iſt gänzlich in den Hintergrund geſchoben, daſs er das Wunder vollzieht, iſt in keiner Weiſe angedeutet. Die Schlacht bei Oſtia hat Raffael 1515 entworfen. In dieſem Jahre befand ſich Dürer bereits im Beſitze des berühmten Modellactes. Die Türkengefahr wurde allerdings im Laufe des Concils wiederholt beſprochen, der Kreuzzug gegen die Ungläubigen angeregt, doch nicht ernſtlicher, als dieſes ſeit Pius II. geſchehen war. Von der Mitte des 15. Jahrhunderts an gehört die Aufforderung zum Kreuzzuge gleichſam zum Curialſtil. Ernſter wurde der Kreuzzugsgedanke erſt erfaſst, als Selim II. ſich 1517 der nordafrikaniſchen Küſte bemächtigte und die Städte Italiens unmittelbar bedrohte. Kaiſer Maximilian mahnte (28. Februar 1517) den Papſt zum

Heereszuge. In der letzten Sitzung des Concils (17. März 1517) wurde der Beſchluſs eines Kreuzzuges angenommen; am 13. März 1518 proclamirte Leo X. denſelben und mit demſelben zugleich einen fünfzigjährigen Frieden zwiſchen den chriſtlichen Mächten. Er ſandte Kaiſer Max Helm und Schwert, welche ihm auf dem Augsburger Reichstage (1. Auguſt) überreicht wurden. Die Fresken aber in der Stanza dell' incendio waren ſämmtlich in der erſten Hälfte des Jahres 1517 vollendet.

In dem Gemälde: Krönung Karl des Groſsen und Reinigungseid Leo III. wird die »unbedingte Ueberordnung der Kirche über die weltliche Gewalt« und zwar wieder in unmittelbarem Zuſammenhange mit den Concilverhandlungen dargeſtellt. Sie ſind »mythiſche Spiegelungen der nächſten Gegenwart.« Die Aufhebung der pragmatiſchen Sanction, der Abſchluſs des Concordats, die Erneuerung der Bulle: Unam sanctam vom Jahre 1302 bilden den Ausgangspunkt der Raffaeliſchen Compoſitionen. Das Concordat, welches nebenbei geſagt die franzöſiſche Kirche der franzöſiſchen Krone preisgab, die Gewalt über die erſtere zwiſchen Papſt und König theilte, wurde ebenſo wie die Bulle in der eilften Sitzung des Concils (19. December 1516) proclamirt. Wieder alſo verſtrich zwiſchen den Ereigniſſen, welche zu den Fresken den Impuls gaben und dem Entwurfe und der Ausführung der letzteren ein Zeitraum von knapp ſechs Monaten. Zur Begründung der Hypotheſe wird auf die Schrift Sadolet's: Interpretatio in locum evangelicum de duobus gladiis verwieſen. »Um dieſelbe Zeit, als Raffael dieſe Fresken malte, ſchrieb Sadolet im Auftrage des Papſtes ſein Sendſchreiben an Franz I. »über die bibliſche Lehre von den zwei Schwertern.« In dieſer Behauptung ſteckt ein dreifacher Irrthum. Das Sendſchreiben wurde auf den Wunſch des Königs verfaſst, beinahe ein Jahrzehnt nach Raffael's Tode, und enthält das Gegentheil von den hierarchiſchen Anſchauungen der Bulle: Unam sanctam. Daſs endlich im Conſtantinſaale die kirchenpolitiſche Tendenz nicht ausſchlieſslich waltete, beweiſt, daſs die urſprünglichen Entwürfe ſich einfach an die Legende von K. Conſtantin hielten, erſt nachträglich die Taufe Conſtantin's und die Schenkung Roms an ihre Stelle traten.

Am nächſten würde es liegen, die Feſtrede, mit welcher das Concil eröffnet wurde, auf ihre Grundgedanken zu prüfen, ob ſie nicht die Stimmungen wiedergiebt, welche in den Stanzen anklingen, zumal dieſelbe von Sadolet in einem Briefe an Bembo als höchſt bedeutend geprieſen wird. Der Redner, der General des Auguſtinerordens P. Aegidius von Viterbo, ſchildert die Gefahren, welchen die Kirche ſo oft ausgeſetzt geweſen, und daſs ſie bisher immer gerettet worden, er malt die herrſchenden Zuſtände in den ſchwärzeſten Farben und gründet darauf die Nothwendigkeit eines Concils. Am Schluſſe der Rede richtet er noch eine eindringliche

Mahnung an den Papſt. Einen Triumph der Kirche, oder wohl gar des Papſtthums kann man aus derſelben nicht herausleſen. Als Curioſum mag bemerkt werden, daſs in dem Paſſus: Der Papſt möge wie Moſes die Hände zum Gebet erheben, um die Kirche zu retten, C. Höfler (Die romaniſche Kirche und ihr Verhältniſs zu den Reformideen des Mittelalters, 1878, S. 91) das Motiv zur Moſesſtatue Michelangelo's zu entdecken glaubte.

4) Hier wäre die Madonna mit den Kandelabern, früher in der Galerie Borgheſe, ſpäter in Lucca, zuletzt im Beſitze Munro's in London anzureihen, wenn die ſteife Zuſammenſtellung der beiden Kandelaber tragenden Engel mit der reizenden Hauptgruppe (die Mad. bis zum Schooſse ſichtbar, den Kopf leiſe nach rechts gewendet, mit niedergeſchlagenen Augen, hält das Kind, welches nach dem Buſen greift, das Geſicht aus dem Bilde heraus gegen den Beſchauer kehrt) nicht eine Ueberarbeitung eines älteren Entwurfes vermuthen lieſse. Es iſt ein florentiniſches Motiv in römiſchen Formen.

5) Der Sedia in der Compoſition nahe verwandt erſcheint die in mehreren Exemplaren (München und Turin) vorhandene Madonna della Tenda.

Inhaltsverzeichniss zum ersten Bande.

I. Michelangelo's Jugend. Einleitung 1. — Florentiner Kunſt im 15. Jahrhundert 3. — Vorzüge und Schranken der Kunſt im Quattrocento 5. — Michelangelo's Herkunft 6. — Seine Lehrjahre 7. — Sein Verhältniſs zur Familie Medici 8. — Die Madonna an der Treppe 10. — Der Centaurenkampf 10. — Aufenthalt in Bologna 14. — Arbeiten für S. Domenico 14. — Michelangelo in Rom 16. — Der geflügelte Amor 18. — Pietà 19. — Bacchus 20. — Cupido 22. — Michelangelo's Heimkehr nach Florenz 24. — Aufträge für den Dom zu Siena 25. — David 26. — Die zweite Davidſtatue aus Erz 30. — Die Madonna von Brügge 30. — Die Madonna von Manchèſter 34. — Die heilige Familie in Florenz 34. — Michelangelo und Leonardo 39. — Der Carton der badenden Soldaten 45.

II. Raffael's Jugend und Lehrzeit. Urbino 51. — Giovanni Santi 53. — Raffael's Geburt 54. — Raffael in Perugia 54. — Wechſelſeitige Einflüſſe Perugino's und Raffael's 58 und 59. — Perugino's Ueberſiedlung nach Florenz 61. — Arbeiten für Città di Castello 63. — Die Vermählung Mariä 66. — Die Krönung Mariä 68. — Predella zur Krönung Mariä 71. — Madonna Anſidei 72. — Fresco von S. Severo 74. —

III. Die Madonnen Raffael's. Uebergang nach Florenz 81. — Die Madonnenſtudien 83. — Madonna Conneſtabile 86. — Die Madonna mit dem Buche 87. — Madonnen aus der florentiner Periode 91. — Neue Madonnenſtudien 94. — Madonna aus dem Hause Orleans 98. — Madonna di Tempi 98. — Madonna im Grünen 102. — Madonna mit dem Stieglitz 105. — Die ſchöne Gärtnerin 108. — Die heilige Familie mit dem Lamme 111. — Madonna del Baldacchino 115. — Die h. h. Michael und Georg 116. — H. Catharina und Porträte 119. — Die Antike in der Renaiſſance 120. — Der Traum des Ritters 122. — Die drei Grazien 122. — Die Grablegung 125.

IV. Rom unter Julius II. Die Renaiſſance in Rom 137. — Die Perſönlichkeit Julius II. 140. — Michelangelo's Berufung nach Rom 145. — Das Grabmal Julius II. 146. — Michelangelo's Flucht nach Florenz 148. — Seine Berufung nach Bologna 151. — Die Papſtſtatue in Bologna 152. — Michelangelo's Rückkehr nach Rom 154.

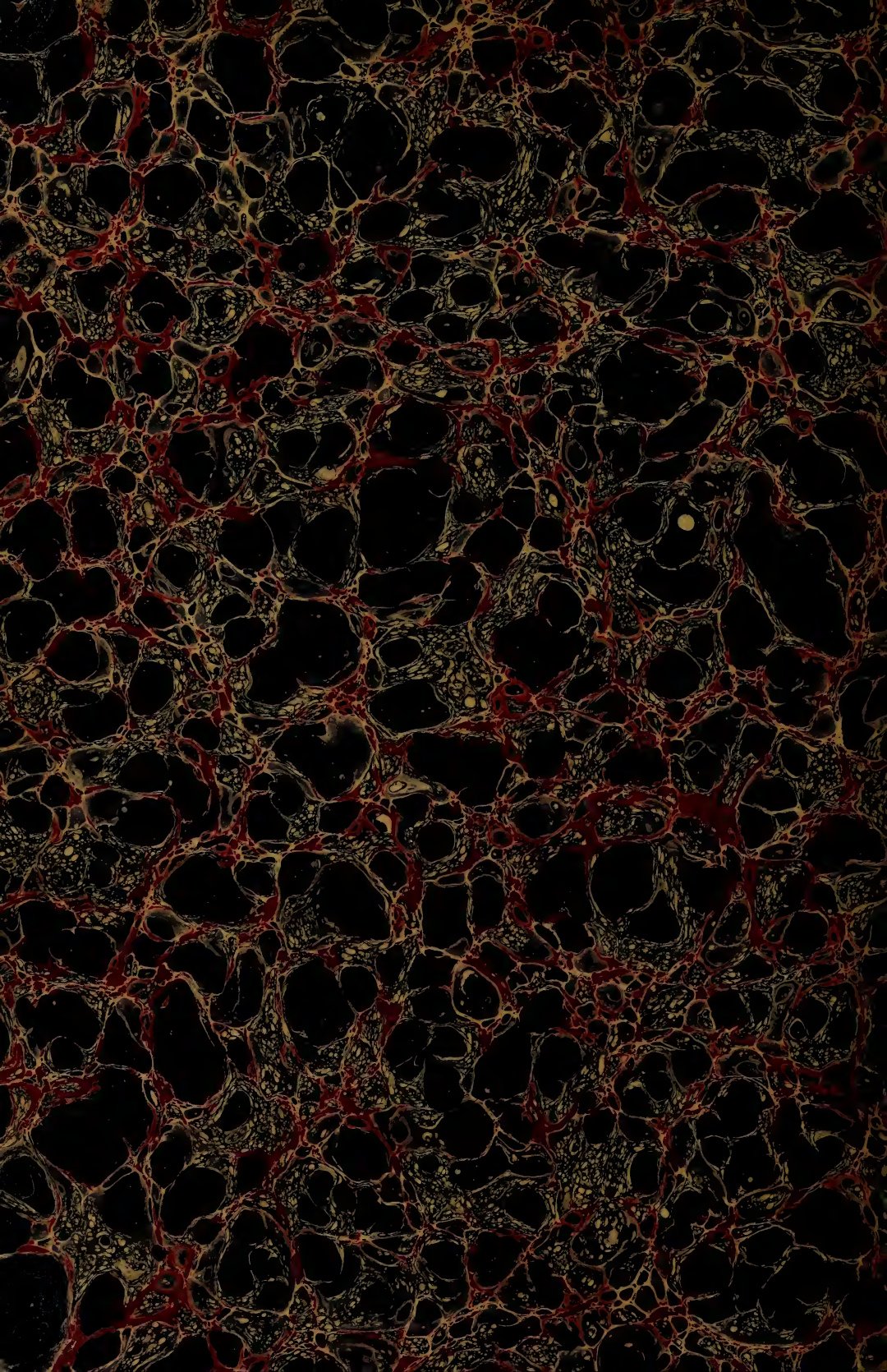
V. Die Deckenbilder in der Sixtinischen Kapelle. Die Sixtinische Kapelle 157. — Skizzen zu den Deckenbildern 158. — Anordnung der Bilder 162. — Die Schöpfungsgeschichte 163. — Die Sündfluth und die Noahbilder 168. — Die Propheten und Sibyllen 172. — Die Zwickelbilder 180. — Die Lünettenbilder 183. — Die Bilder in den Gewölbekappen 188. — Die decorativen Figuren 190.

IV. Raffael in Rom unter Julius II. Die Berufung nach Rom 194. — Die Stanza della segnatura 198. — Die Deckenbilder in derselben 203. Die Bilder in den Eckfeldern 208. — Die Disputa 212. — Der Parnass 229. — Die Schule von Athen 233. — Uebergabe der Gesetzbücher 251. — Kritische Würdigung der Fresken 254.

VII. Die Stanza d'Eliodoro. Porträt Julius II. 256. — Madonna di Loreto 258. — Die Madonnen del Passeggio und d'Alba 260. — Der Bilderkreis der Stanza d'Eliodoro 262. — Die Deckenbilder 267. — Die Messe von Bolsena 269. — Die Vertreibung Heliodor's 271. — Die Vertreibung Attila's 274. — Die Befreiung Petri 278. — Aenderung des Stiles 279. — Madonna di Foligno und Madonna mit dem Fische 284. — Die heilige Cäcilia 290. — Die Madonna della Sedia 291.

Anmerkungen und Belege zum ersten Bande 295.

Druckfehler.

S. 16. Fig. 4 l. S. Domenico.
S. 57. Fig. 19 l. Studium zur Auferstehung.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00807 8533